MUSEUM RIETBERG ZÜRICH

ORISSA

KUNST + KULTUR IN NORDOST INDIEN

Orissa

Orissa

Kunst und Kultur in Nordost-Indien

herausgegeben von

Eberhard Fischer
Sitakant Mahapatra
Dinanath Pathy

Mit Beiträgen von

Bettina Bäumer, Wien
Thomas Donaldson, Cleveland
Elisabeth Eschler, Basel
Barbara Fischer, Zürich
Hermann Kulke, Heidelberg
Nilamani Misra, Bhubaneswar
Debala Mitra, New Delhi
Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, Basel
D. N. Patnaik, Cuttack
B. N. Patnaik, Bhubaneswar
B. N. Sinha, Bhubaneswar
I. Wettstein + B. Kauf, Zürich

1980

Museum Rietberg Zürich

© Eberhard Fischer
Printed in Switzerland
Stämpfli + Cie AG Bern

Abbildungsnachweis
Alle Farbtafeln und Schwarzweiss-Abbildungen von Eberhard und Barbara Fischer ausser:

Archaeological Survey of India: 40–42. Government of Orissa (Dept. of Cultural Affairs): 188–197, 488–491, 495, 496, 690, 691, 654, 807, 808. Ashutosh Museum, Calcutta: 300. Los Angeles County Museum 299. Museum für Völkerkunde, Basel (Peter Horner): 474, 702, 710–715. Museum für Völkerkunde, Frankfurt a. M. (Gisela Simrock): 289, 367, 743, 744. Staatl. Museum für Völkerkunde München (Autrum-Mulzer): 296–298. Victoria and Albert Museum, London: 352, 353, 365, 366, 373–382, 394–396. Museum Rietberg Zürich (Isabelle Wettstein und Brigitte Kauf) 203, 204, 251, 252, 256, 307, 308, 320–335, 350, 383, 384, 397–402, 416–418, 484, 485, 487, 492–494, 506, 507, 510, 512–516, 530, 531, 536–539, 546–553, 605–608.

Prof. Alfred Bühler, Basel: 724. Prof. Thomas Donaldson, Cleveland: 87–120, 122, 123, 125–164. Verrier Elwin (Oxford University Press): 685, 745, 746. Elisabeth Eschler, Basel: 709, 721, 722, 725, 727, 729, 731, 733, 735, 739. Susanne Grisel, Basel: 709, 747, 761, 765, 809, 810. Dr. Jyotindra Jain, Ahmedabad: 338. S. K. Mohanty, Bhubaneswar: 121. Dr. Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, Basel: 701, 703, 705–707, 716, 718, 720, 723, 730, 732, 734, 736–738. Prof. Hermann Niggemeyer, früher Frobenius Institut, Frankfurt a. M.: 73–75, 288. Dinanath Pathy, Bhubaneswar: 36, 54, 59, 60, 69, 70, 72, 85, 528, 529, 532–535, 541, 554, 555, 655, 661–663. D. N. Patnaik, Cuttack: 797–799.

Band 2 der «Publikationsstiftung für das Museum Rietberg Zürich»

Vertrieb:
Museum Rietberg, Gablerstrasse 15
CH 8002 Zürich

Inhaltsverzeichnis

Vorwort
von Eberhard Fischer

Orissas geographische Gegebenheiten (17–22)
von B. N. Sinha

Landschaftsgliederung (17) – Geologie, Bodenschätze, Waldreserven (17) – Klimatische Bedingungen (18) – Bevölkerungsstruktur, Siedlungsmuster, Sprachen und Religionen (18) – Landwirtschaft (19) – Industrie (20) – Transportwesen (21)

Die Bevölkerung von Orissa (22–24)
von N. Patnaik

Ethnien, Rassen, Sprachen (22) – Sozialsysteme (23) – Kulturmuster (23) – Religionen (24) – Wirtschaftsformen (24)

Die Geschichte Orissas im Überblick (27–34)
von Hermann Kulke

Geographische Grundlagen der Geschichte Orissas (27) – Die regionalen Schwerpunkte der historischen Entwicklung (27) – Die frühe Geschichte (3. Jh. v. Chr.–6. Jh. n. Chr.) (28) – Die frühmittelalterlichen Königreiche (7. Jh. bis 1112 n. Chr.) (29) – Das spätmittelalterliche Grossreich von Orissa (1112–1568) (30) – Orissa unter islamischer Herrschaft (32) – Orissa unter den Marathen (33) – Orissa unter britischer Herrschaft (33)

Architektur
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

Die Stadt (34–38)
Tempelarchitektur in Orissa (39–41)
von Debala Mitra

Tempel und *matha*-Tempelheim als Institutionen (42–50)
Der Palast (51–53)
Das Stadthaus (54–58) – Traditionelle Möbel und Hausrat (56) – Hausschreine (58)

Das hinduistische Dorf (59–62)
Das Dorfhaus (60) – Dörfliche Schreine (61)

Das Dorf der Stammesgruppen (62–68)
Das Stammeshaus (64) – Kulthäuser der Stammesgruppen (66)

Skulptur

Steinskulpturen

Silpa sastra-Texte in Orissa (69–70)
von Bettina Bäumer

Stilistische Entwicklung der Skulpturen von Orissa (71–87)
von Thomas Donaldson

Wichtige Motive in der klassischen Kunst von Orissa (89–105)
von Thomas Donaldson

Sivaitische Ikonographie (90) – Sakta Ikonographie (99) – Visnuitische Ikonographie (101)
Werkverfahren der Steinmetzmeister heute (Photos) (106)
– Skulpturen aus Orissa in europäischen Sammlungen (107)

Holz (113–152)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy
Holzskulpturen für Tempel und Paläste (113–130)
Dörfliche Holzschnitzereien (131–144) – Marionetten (134) – Holzmasken (134) – Werkverfahren der Holzbildhauer in Karadagadia (140)
Holzskulpturen der Stammesgruppen (145–152)

Elfenbein (153–160)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy
Arbeiten für Tempel und Paläste (153)
Werkverfahren (157)
Knochenschnitzereien (160–162)

Metall (163–186)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy
Klassische Bronzen (163–169)
Werkverfahren der Bronzegiesser (167) – Die flexiblen Messingfische von Belagunta (169) – Silberfiligran von Cuttack (170–174)
Die dörfliche Tradition (175–177) – Schmuck (177) – *Dokra*-Bronzen, Votivgaben für Gottheiten der Dörfer (177–188) – *Dokra*-Bronzeguss der Ghantara-Nomaden in Bedabasala (186)

Lehm und Ton (189–204)
von Eberhard und Barbara Fischer und Dinanath Pathy
Die Töpfer-Gruppen (189) – Urbane Töpferei (190) – Figurative Töpferei der Dörfer (193–204) – Werkverfahren eines Terrakotta-Töpfers in Baxibarigaon (195) – Opferzeremonie mit Votivgabe (202)

Malerei (213–288)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

Einleitung (213) – Die urbane Tradition (214) – Die professionellen Malergruppen (215)

Pata-Malerei (217) – Themen und Stil (218) – Malerei auf Objekten (225) – Spielkarten (228) – Werkverfahren bei der Herstellung von Spielkarten in Raghurajpur (231) – Malerei auf Stoff (235) – Malerei auf Töpfen und Kalebassen (235) – Malerei auf Papier (236)

Palmblatt-Gravierungen (239) – Begriff, Verbreitung, illustrierte Texte (239) – Motive und Stil (241) – Werkverfahren eines Illustrators in Bhubaneswar (242)

Wandmalerei (251) – Vorkommen und Themen (251) – Werkverfahren eines Malers in Parlakhemundi (268)

Die nicht-professionelle Malerei (274) – *Cita*-Bilder der Frauen (274) – Tatauiermuster (277) – *Osakoti*-Wandbilder (279) – Theatervorhänge (282)

Malerei der Stammesgruppen (283) – Piktogramme der Saora (283) – Tatauiermuster (288)

Textilien

Zeremonialstoffe in Orissa (28–294)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

Historische Probleme (289)
Produktion von *tassar*-Wildseide in Orissa (295–299)
von Elisabeth Eschler
Der *tassar*-Spinner (295) – Aufzucht und Verbreitung des *tassar*-Spinners (296) – Seidengewinnung bei den Bergstämmen in Bolangir (296) – Staatliches Zuchtzentrum Sukindagarh (296) – Die Verarbeitung der *tassar*-Seide durch die Kosta (297) – Dämpfen und Entbasten der Kokons (297) – Abhaspeln und Verdrillen (298) – Umspulen (298) – Verspinnen der Abfallseide (298) – Weben (299) – Qualitäten und Produkte (298) – Händler und Genossenschaften (299)

Bandha-Textilien (300–316)
von Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff
Verbreitung (300) – Formen, Muster und Verwendung (300) – Herstellung der *bandha*-Gewebe (305) – Rohmaterial (305) – Vorbehandlung (305) Schären und Gruppieren der Kette (305) – Aufspannen und Gruppieren des Eintrags (306) – Abbinden (308) – Färben und erneutes Abdecken bzw. Entfernen der Reserven (305) – Ordnen und Schlichten der Kette (311) – Vorbereiten des Eintrags für den Webprozess (311) – Weben (311) – Sozioökonomische Aspekte (313) – Soziale Organisation (313) – Werkstätten (315) – Arbeitsorganisation (315)

Stammestextilien (317–319)
von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

Körbe und Matten (320–324)
Mit Lack verzierte Körbe (325)

Tanz

Klassischer Tanz (326–341)
von Eberhard und Barbara Fischer in Zusammenarbeit mit D. N. Patnaik

Mahari (328) – Gotipua (330) – Odissi-Tanz (336) Musik (336) – Kostüm (336) – Technik (336) – Repertoire (339)

Volkstanz (342–344)
von Eberhard und Barbara Fischer

Chau von Mayurbhanj (344–355)
von Sitakant Mahapatra

Tanz und Lied bei der Stammesbevölkerung (346–348)
von Sitakant Mahapatra

Dichtung

Oriya-Literatur und lokale Bibliotheken (349–350)
von Nilamani Misra

Dichtung der Stammesgruppen (350–353)
von Sitakant Mahapatra

Karte I: Distrikte, wichtige erwähnte Orte, Stammesgebiete (354)
Karte II: Archäologische Plätze und Sehenswürdigkeiten (356)

Literaturverzeichnis (358–360)

Vorwort

Diese Übersicht über die Kulturtraditionen von Orissa ist im Laufe mehrerer Jahre vorbereitender Dokumentation als Begleitschrift zu einer Ausstellung über die Kunst von Orissa im Museum Rietberg Zürich entstanden. Mein erster, kurzer Besuch in diesem herrlichen Bundesland Indiens hat 1973 stattgefunden. Unter der kenntnisreichen und freundschaftlichen Führung von Prof. Heinrich von Stietencron erhielt ich ersten Einblick in die Schönheit und Bedeutung der Altertümer von Bhubaneswar/Puri und Umgebung. Meine Frau und ich sind zwei Jahre später zusammen mit meinem Lehrer Prof. Alfred Bühler und meinem langjährigen Mitarbeiter Dr. Jyotindra Jain in Orissa zu den Textilzentren Sambalpur/Sonpur und Nuapatna gereist und haben u. a. auch einen ersten Ausflug nach Mukhalingam unternommen. 1977/78 wurden meine Frau und ich von der Landesregierung von Orissa eingeladen, für die Zürcher Ausstellung kunsthandwerkliche Werkstätten zu dokumentieren. Wir wurden freundlich empfangen von Sri A. N. Tiwari I. A. S., Sri V. Pattanayak I. A. S. und Dr. Arjun Joshi und auf unseren Reisen in Zentral- und Nord-Orissa von den folgenden Herren begleitet: Sri Dhiren Dash, Dr. Damodar Hotha, Dr. K. N. Mahapatra, Sri Dinanath Pathy, Dr. Satyanarayan Rajaguru und Dr. P. K. Ray. Wir filmten und photographierten bei dieser Gelegenheit die meisten der in dieser Publikation gezeigten Werkverfahren. Sri Dinanath Pathy besuchte uns im Sommer 1978 für einige Wochen in Zürich, um mit mir das Dokumentationsmaterial aufzuarbeiten, bzw. einen weiteren Orissa-Aufenthalt zu planen. Im Oktober 1979 kehrte ich, leider diesmal allein und nur für drei Wochen, nochmals nach Orissa zurück, um mit Sri Dinanath Pathy ausschliesslich in den Distrikten Ganjam und Koraput zu arbeiten. In Orissa wurde ich besonders freundschaftlich von Sri Sitakant Mahapatra I. A. S. und Sri D. N. Padhi I. A. S. empfangen. Auch Herr und Frau N. K. Misra I. O. S., Nritya Pravina Sanjukta Panigrahi und Raghunath Panigrahi haben sich meiner hilfsbereit angenommen.

Ich danke herzlich der Regierung von Orissa und besonders den mir so hilfreichen Verwaltungsbeamten, dass ich sorgenfrei reisen konnte, und ich hoffe, mit diesem Buch einen sinnvollen Beitrag zum Verständnis und zur Wertschätzung Orissas zu liefern.

Mit diesem landeskundlichen Werk über Orissa möchte ich aber vor allem auch Fräulein Dr. Alice Boner, Varanasi/Zürich, eine Freude bereiten: Diese eminente Forscherin und Künstlerin, die jahrzehntelang ihre ganze Arbeitskraft einem vertiefenden Erlebnis und der Erforschung indischer Kunst gewidmet hat, ist vor einigen Jahrzehnten in Orissa auf diejenige Region Indiens gestossen, in der das Wissen um bildnerische Formprinzipien am reinsten als lebendige Tradition und auch in den überlieferten Texten aufgespürt werden kann. Niemand hat so wie sie Einblick in die Grundlagen brahmanischer Tempelbaukunst gefunden und durch langjährige wissenschaftliche Arbeit diese erhellt. Der Beitrag ihrer Mitarbeiterin Dr. Bettina Bäumer gibt hierüber Aufschluss.

Wir sind sehr dankbar, dass wir das grundlegende Kapitel über Tempelarchitektur von Frau Dr. Debala Mitra, New Delhi, aus ihrem Bändchen «Bhubaneswar», einer Publikation des Director General of Archaeology in India, New Delhi (3. Auflage 1966), hier in Übersetzung reproduzieren dürfen. Es scheint mir sehr geeignet, dem Leser ein Vokabular für die mannigfaltigen Architekturformen von Orissa zu geben und ihm die Augen für die nach festliegenden Formprinzipien errichteten Tempel zu öffnen. – Speziell für dieses Buch wurden dankenswerterweise von Prof. Thomas Donaldson (State University Cleveland, USA) die beiden Aufsätze über Motive und Stilentwicklung der klassischen Skulpturen von Orissa verfasst. Auch der Beitrag von Prof. Hermann Kulke (Südasien-Institut der Universität Heidelberg) über die Geschichte von Orissa wird hier zum erstenmal publiziert. Die Kapitel über die Geographie von Orissa, verfasst von Prof. B. N. Sinha (Utkal University, Bhubaneswar), über die Bevölkerung von Orissa, verfasst von Dr. N. Patnaik (Tribal Research Institute, Bhubaneswar), über die Tradition der Bibliotheken in Orissa, verfasst von Pandit Nilamani Misra (Orissa State Museum, Bhubaneswar), und über Stammesdichtung, Lieder und Tanzformen der Stammesgruppen, verfasst von Sri Sitakant Mahapatra (Sekretär der Regierung von Orissa), wurden von mir übersetzt und teilweise bearbeitet. Ihnen allen danke ich recht herzlich, dass ich diese Texte hier reproduzieren darf. Bei der Erstellung des Kapitels über klassischen Tanz in Orissa haben wir so viel Material aus den publizierten Arbeiten von D. N. Patnaik (Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar) verwendet, dass es uns angemessen erschien, ihn als Mitarbeiter zu begrüssen.

Das Kapitel über Textilien in Orissa wurde aufgeteilt. Wir beschränken uns auf Angaben zur Textilgeschichte und zur Kermesfärberei bzw. zu einigen, leider nur willkürlich zusammengetragenen Mitteilungen zu einzelnen textilen Arbeiten der Stammesgruppen, während Frau Elisabeth Eschler über die Gewinnung von *tassar*-Wildseide und Frau Dr. Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff (beide Museum für Völkerkunde in Basel) über Ikat-Techniken in Orissa berichten. Beide haben gemeinsam 1975 in Zentral- und West-Orissa textile Reservemusterungsverfahren in einem vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaften unterstützten Projekt dokumentiert.

Mit meinem Freund Dinanath Pathy

habe ich, manchmal auch zu dritt mit meiner Frau Barbara Fischer, mehrere Kapitel dieses Buches verfasst. Ihm verdanken wir, dass diese umfangreichen, neuen kunsthistorisch-ethnographischen Dokumente hier präsentiert werden können.

Neu sind aber nicht nur die dokumentierten Werkverfahren, die Mitteilungen über einzelne, bislang unbeachtete Kunstwerke, ihre Bedeutung und stilistische Entwicklung und über die verschiedenen Handwerkergruppen in Orissa. Neu ist vermutlich auch die das Buch durchwaltende Ordnung für die Kunstwerke aus den verschiedenen Materialien nach den drei noch heute klar getrennten Traditionen, nämlich der städtischen (für die klassische Kunst), der dörflichen (für die Volkskunst) und derjenigen der einzelnen, nicht-hinduisierten Ethnien (für die Stammeskunst) Orissas. Noch nie sind m.W. diese oft sehr unterschiedlichen Kunstformen und Technologien als einander ebenbürtig in einer Region Indiens nebeneinander dargestellt worden, so dass man Einblick in ihre Interrelation erhalten kann. Mit Dankbarkeit seien die fünf Forscher erwähnt, die für eine solche Sicht den Weg geebnet haben: Ananda K. Coomaraswamy war der erste (1937), der die indischen Konzeptionen von «klassischer» Kunst und «Volkskunst» herausgearbeitet hat. Verrier Elwin hat mit dem grössten persönlichen Einsatz die Stammeskünste Indiens dokumentiert. Stella Kramrisch (1968) hat die Unterschiede der einzelnen Kunsttraditionen für Indien herausgearbeitet, und Mildred und W. G. Archer haben uns einzelne Phänomene der Stammes- wie der Volkskunst des östlichen Indien erschlossen.

Wir sind in diesem Bericht auch bemüht, die Kunstwerke in dem kulturellen Rahmen zu zeigen, für den sie geschaffen sind. Dies hat manchmal zur Folge, dass wir auch Umstände erwähnen, die nicht der Zielsetzung eines modernen Indiens entsprechen. Wir sind uns wohlbewusst, dass das Kastensystem heutzutage keine rechtliche Grundlage besitzt, ja offiziell verboten ist, und dass die einstige Unberührbarkeit einzelner unterprivilegierter Bevölkerungsgruppen abgeschafft ist. In den Kleinstädten und Dörfern Orissas hat aber der Wandel in der Einstellung zu diesen Problemen nur recht zögernd eingesetzt. Wenn in diesem Bericht Eigentümlichkeiten und Verhaltensweisen verschiedener Kasten und Stämme geschildert werden, so geschieht dies nicht, um auch die von uns abgelehnten Vorurteile der prosperierenden Oberschicht zu festigen, sondern um eine, hoffentlich bald nur noch historische, Situation zu dokumentieren.

Von grossem Nutzen waren für mich die Arbeiten der Teilnehmer am «Orissa Research Project» vom Südasien-Institut der Universität Heidelberg und vom Indologischen Seminar der Universität Freiburg i. Br. (Deutschland). Nicht nur haben diese Wissenschaftler es verstanden, in Orissa freundschaftliches Verständnis für kulturhistorische Dokumentation durch Aussenstehende zu wecken und ein umfangreiches Material an Manuskript-Kopien, Übersetzungen, Büchern usw. zusammenzustellen, sondern sie haben inzwischen auch äusserst wichtige Studien vor allem zur Religionsgeschichte von Orissa verfasst. Mit grossem Gewinn habe ich die anregenden Arbeiten von Dr. Anncharlotte Eschmann, Prof. Hermann Kulke, Prof. Heinrich von Stietencron und Prof. Gaya Charan Tripathi gelesen und auch die noch nicht gedruckte Bibliographie über Orissa eingesehen. Leider musste dieses Buch termingerecht fertiggestellt werden, so dass zu meinem Bedauern dem Literaturstudium im ganzen gesehen oft recht enge Grenzen gesetzt waren.

Für vielfältige Korrekturen von Informationen, Text und Fahnenabzügen danke ich herzlich den Herren Dr. Arthur Dürst und Balthasar Reinhart, ferner Prof. Joanna Williams und Herrn Dr. Rudolph Wyss.

Dieses Buch begleitet eine Ausstellung über die Kunst von Orissa, die im Sommer und Herbst 1980 in Zürich stattfindet. Dies erklärt die Auswahl an Photos von Skulpturen, Bildern und kunstgewerblichen Objekten aus europäischen Sammlungen. Wir sind dankbar, dass wir – wie schon manchesmal – ausser von einer anonymen Zürcher Sammlung vor allem aus der Russek Collection in Männedorf/Schweiz wertvolle Skulpturen ausleihen und als geschlossene Gruppe hier auch publizieren dürfen. Weitere Leihgaben haben wir von den Völkerkundemuseen von Basel, Frankfurt a. M. und München bzw. vom Victoria and Albert Museum in London erhalten. Ich danke allen Leihgebern, dass sie uns ihre wertvollen Kunstwerke anvertrauen.

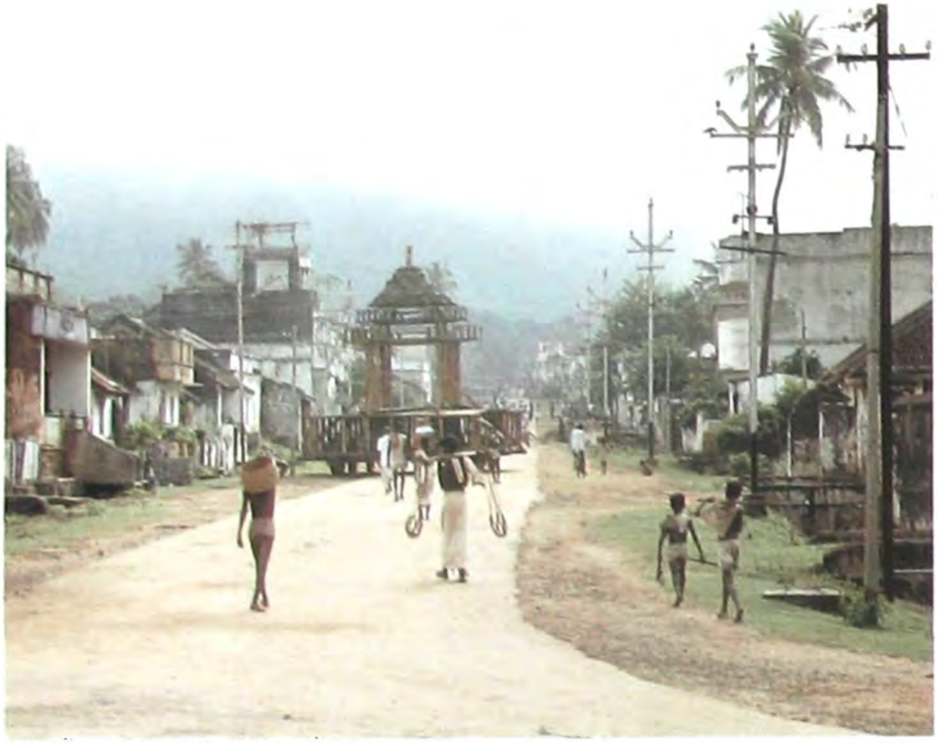
Dank sage ich gerne auch dem Stadtpräsidenten von Zürich, Herrn Dr. Sigmund Widmer, der mir grosszügig gestattet hat, mehrmals in Orissa Forschungsreisen durchzuführen. Seinem Abteilungssekretär, Herrn Urs-Peter Müller, danke ich für seine Unterstützung des Ausstellungsprojektes.

Die meisten Objektphotographien stammen von den beiden Photographinnen des Rietbergmuseums, von Isabelle Wettstein und Brigitte Kammerer-Kauf. Beide haben auch an der Gestaltung des Buches wesentlich Anteil genommen. Um die endgültige Abschrift des Manuskriptes, um Korrekturfahnen und Erstellung des Literaturverzeichnisses bemühte sich Frau Ursula Gridazzi. Den Umschlag gestaltete Paul Brühwiler. Gedruckt wurde das Buch von der Firma Stämpfli in Bern. Allen Beteiligten und allen meinen Mitarbeitern im Museum Rietberg – in diesem Zusammenhang insbesondere Frau Edith Schacher, Frau Iris Katz und Frau Hermine Girardin, Herrn Ernst Bär und Herrn Piet Meyer – danke ich für ihre Geduld, Ausdauer und Hilfe bei Fertigstellung von Buch und Ausstellung.

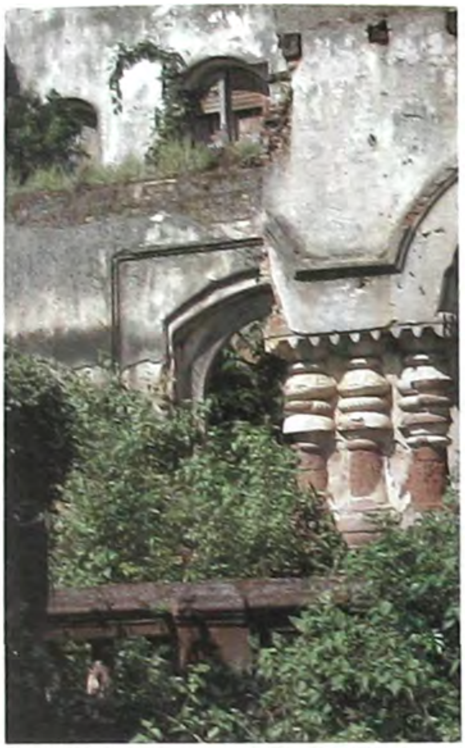
Eberhard Fischer

1 Tiefland von Orissa (Ganjam-D.)

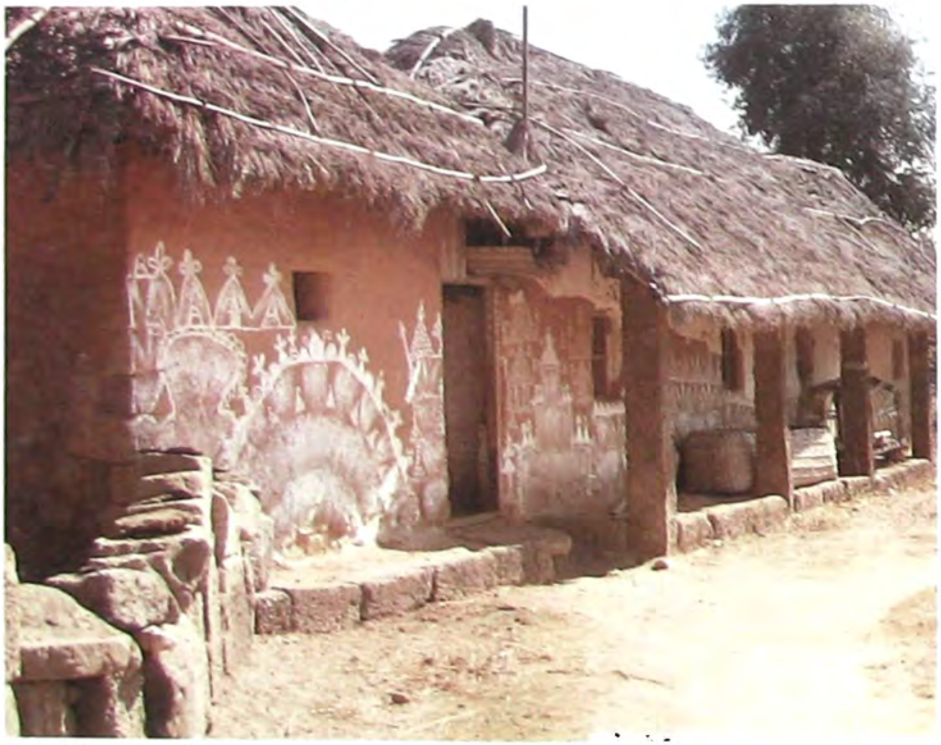
2 Hügelzone im Koraput-Distrikt (Bonda Hills)



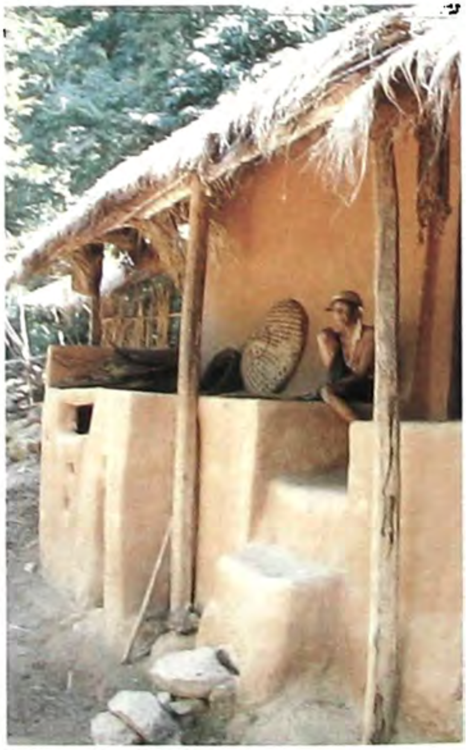
3 Hauptstrasse Parlakhemundi (Ganjam-D.)



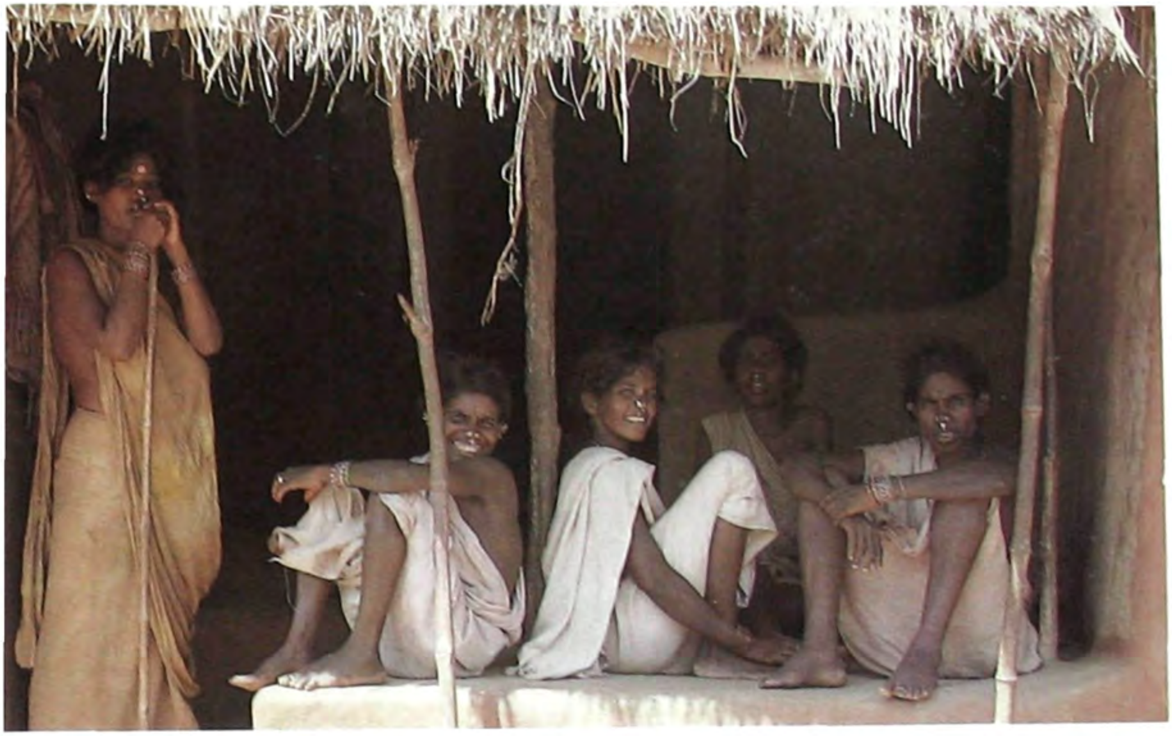
4 Palastruine Digapahandi (Ganjam-D.)



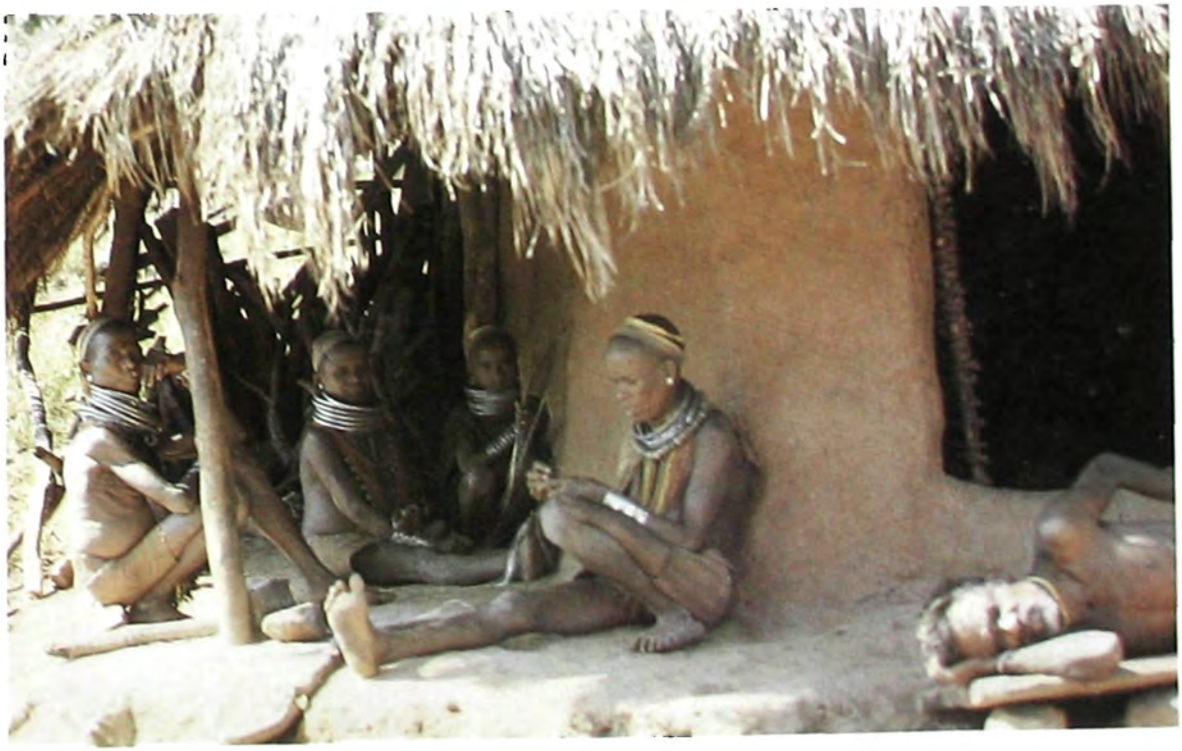
5 Häuserzeile Alt-Bhubaneswar



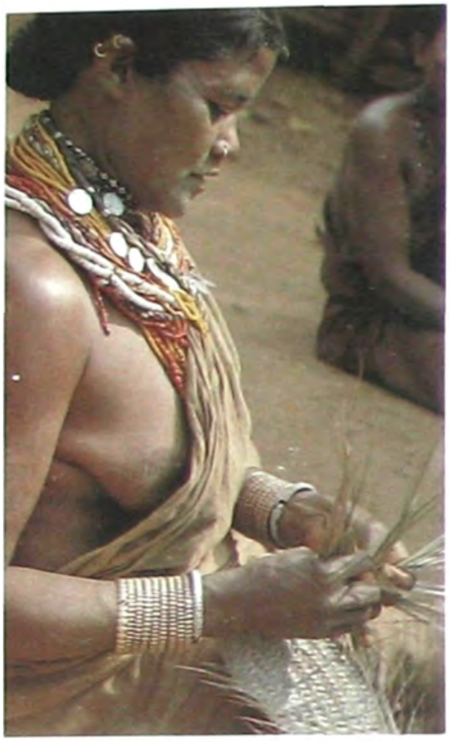
6 Saora-Haus (Koraput-D.)



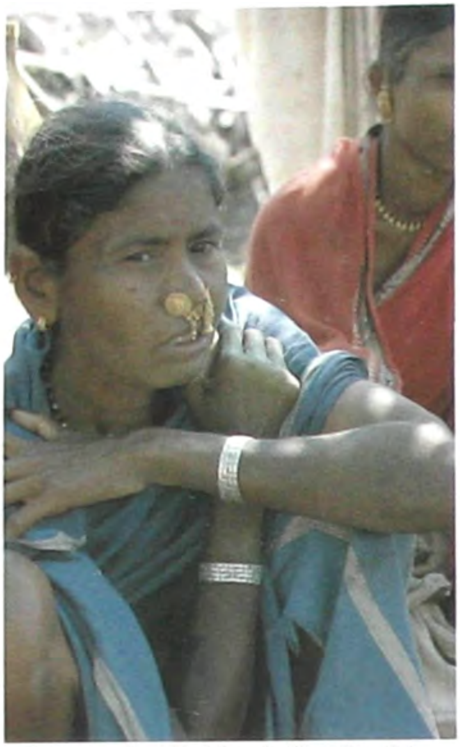
7 Bauersfrauen. Padmanabhapur (Ganjam-D.)



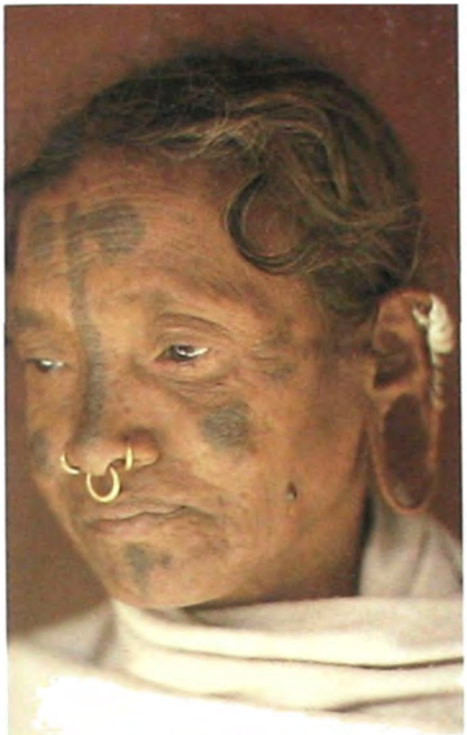
8 Bonda-Familie. Bondapada (Koraput-D.)



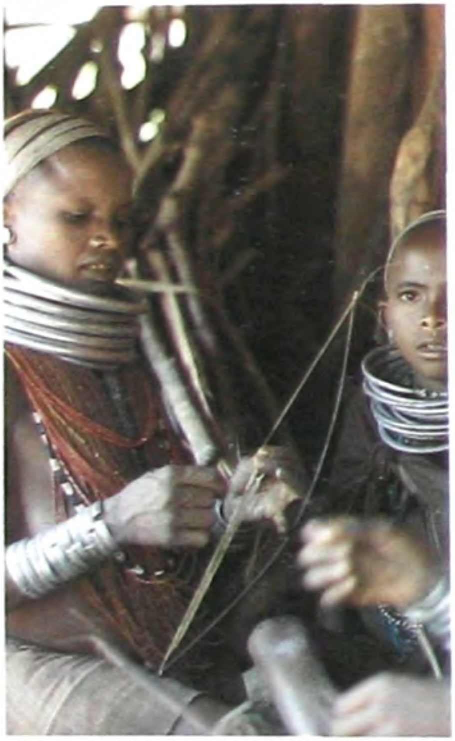
9 Juang-Frau. Guptaganga (Keonjhar-D.)



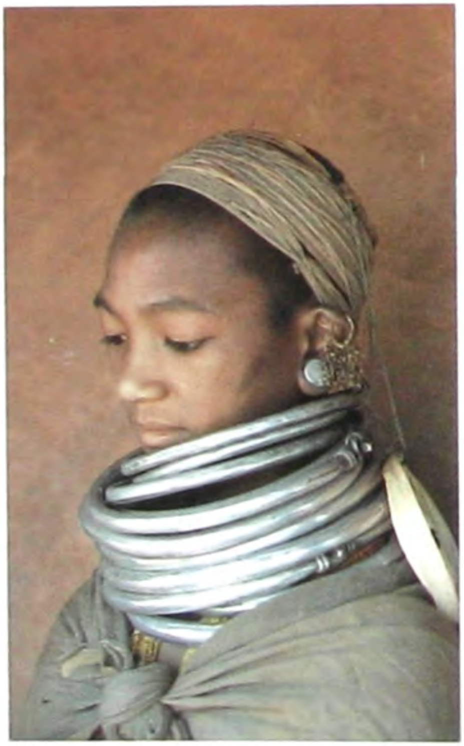
10 Gantara-Frau. Bedabasala (Keonjhar-D.)



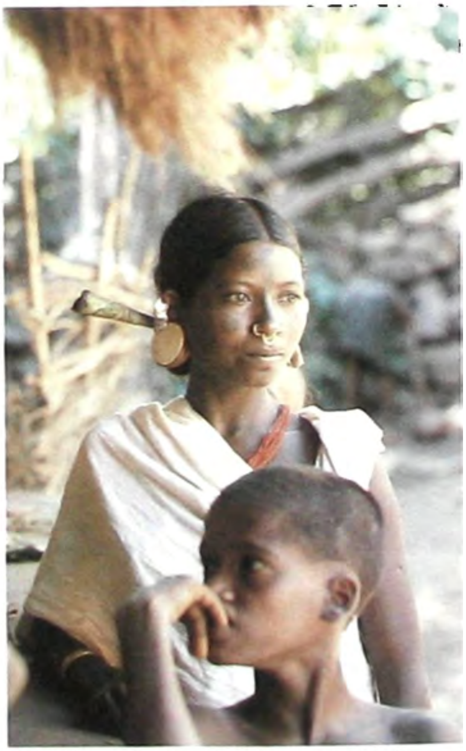
11 Saora-Frau. Karava (Koraput-D.)



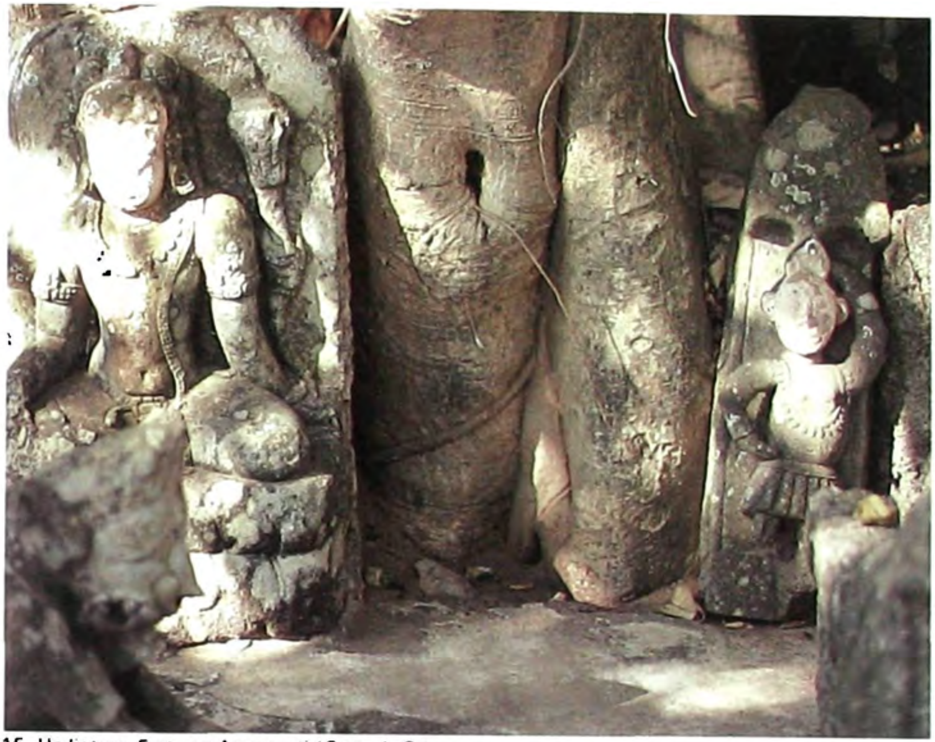
12. 13 Bonda-Frauen. Bondapada (Koraput-D.)



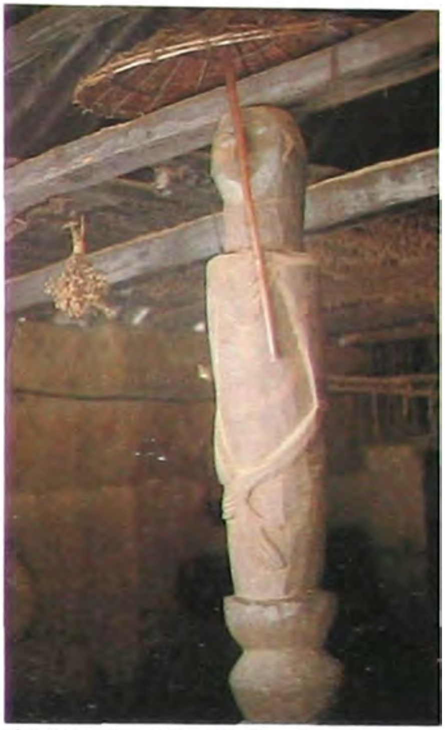
13



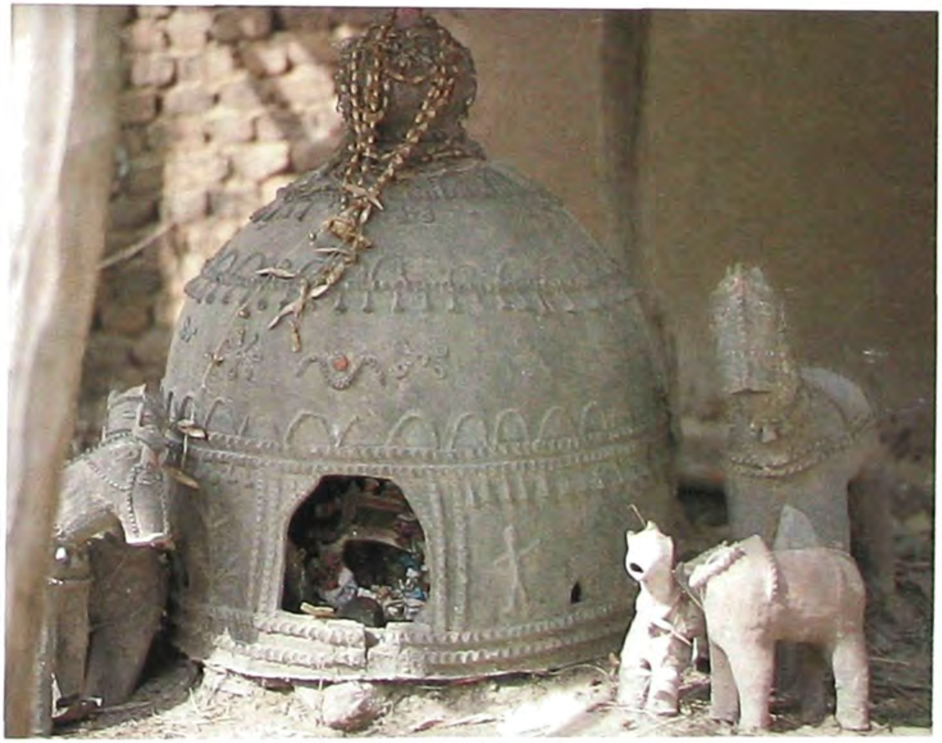
14 Saora-Mädchen. Elangda (Koraput-D.)



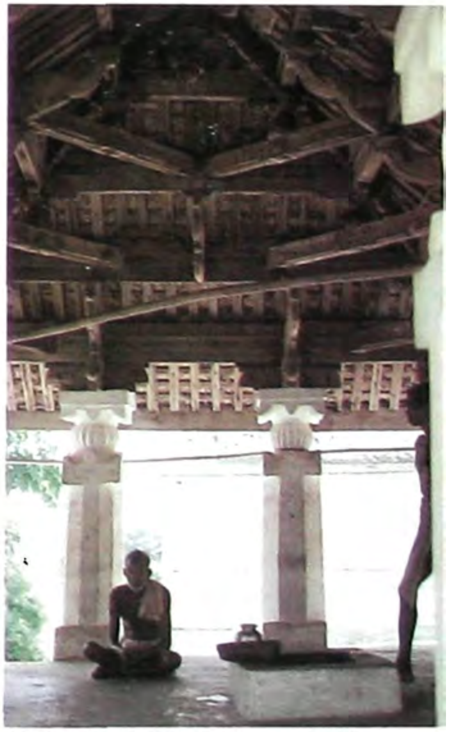
15 Heiligtum. Fort von Amaravati (Cuttack-D.)



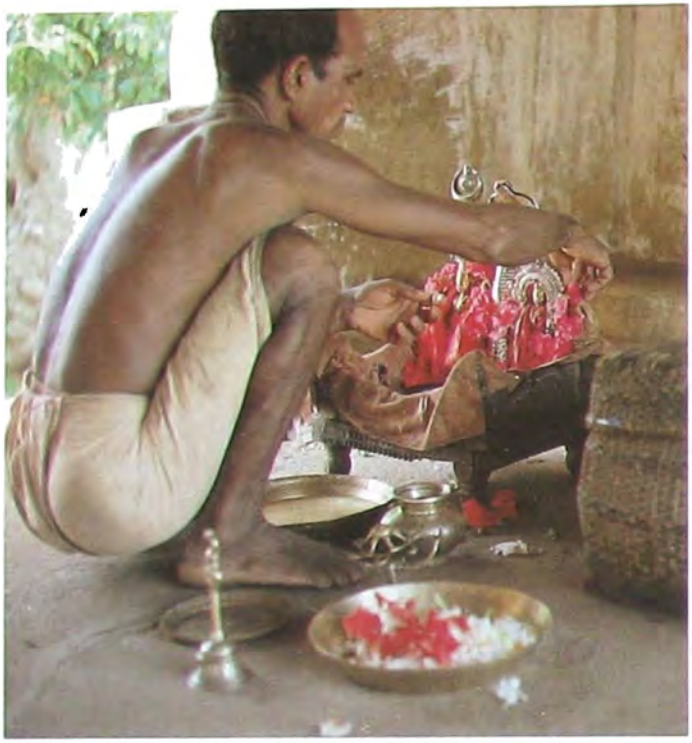
16 Wachterfigur: Gunerda (Keonjhar-D.)



17 Terrakottaschrein bei Tolankapada (Dhenkanal-D.)



18 Mandapa-Halle. Bhagmari (Puri-D.)

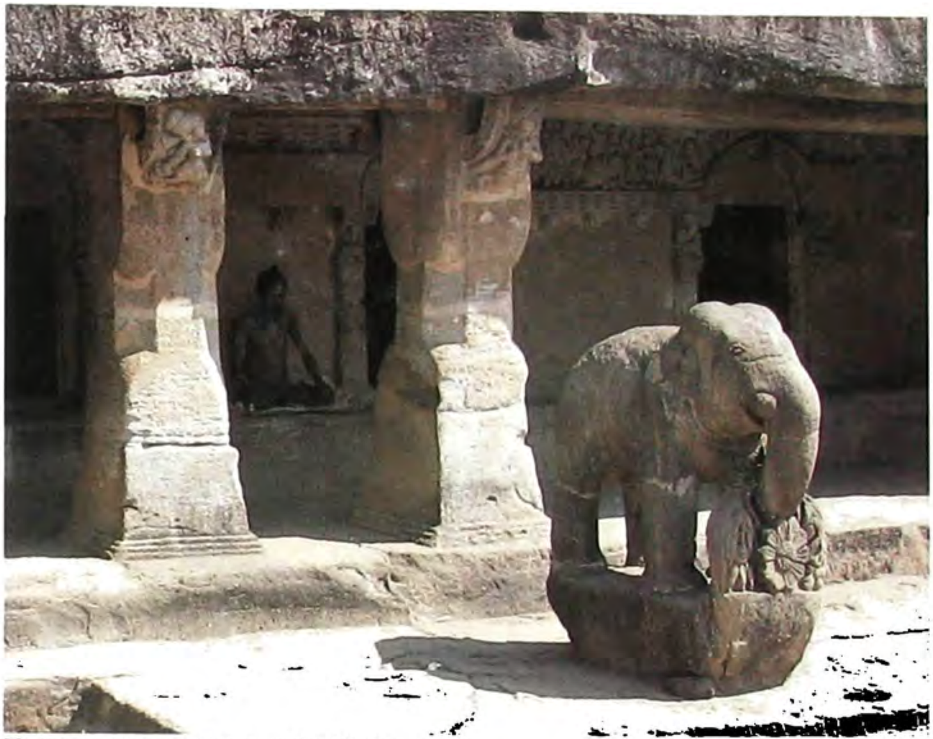


19 Schrein mit Bronzefiguren. Bhagmari (Puri-D.)

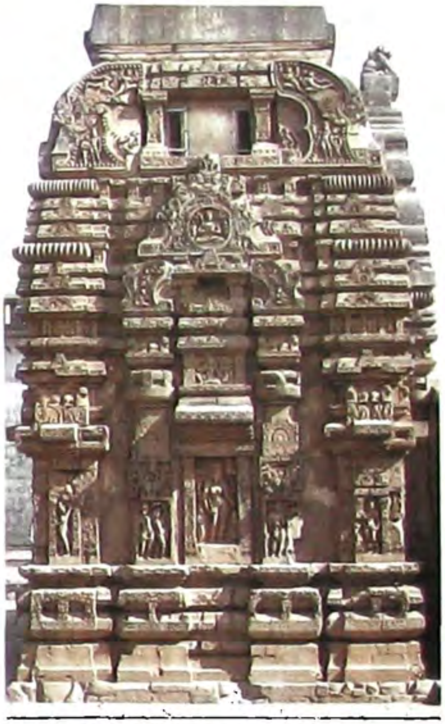
20 Verehrung von Uma Mahesvara. Amareswar (Puri-D.)

21 Thakurani-Schrein bei Ghasipura (Dhenkanal-D.)

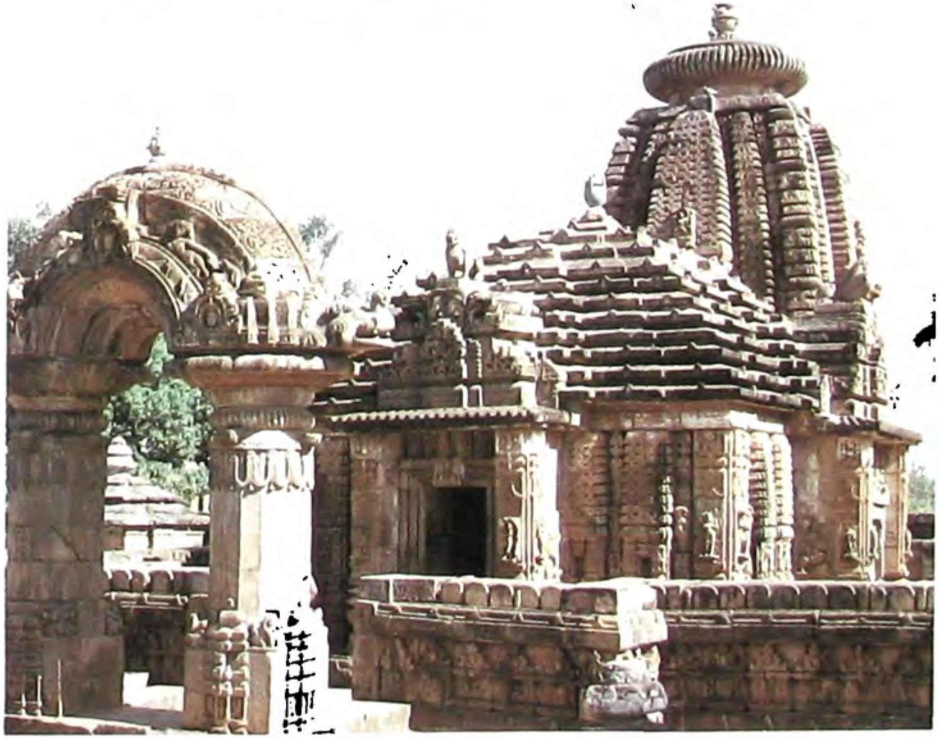
22 Opferzeremonie bei Baxibarigam (Keonjhar-D.)



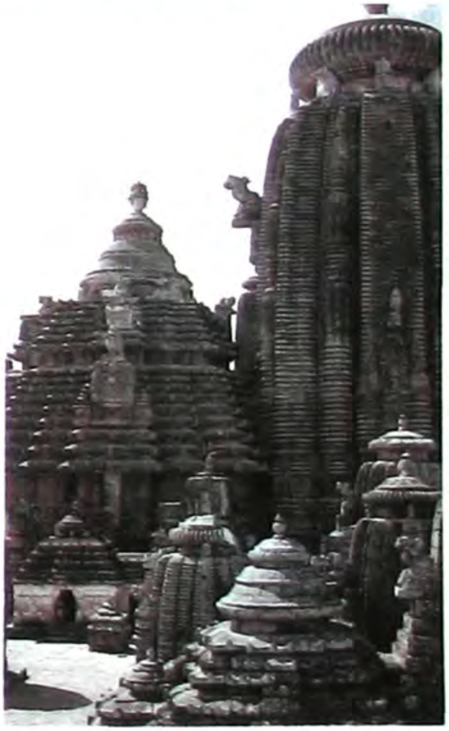
23 Ganesa gumpha. Udayagiri (bei Bhubaneswar)



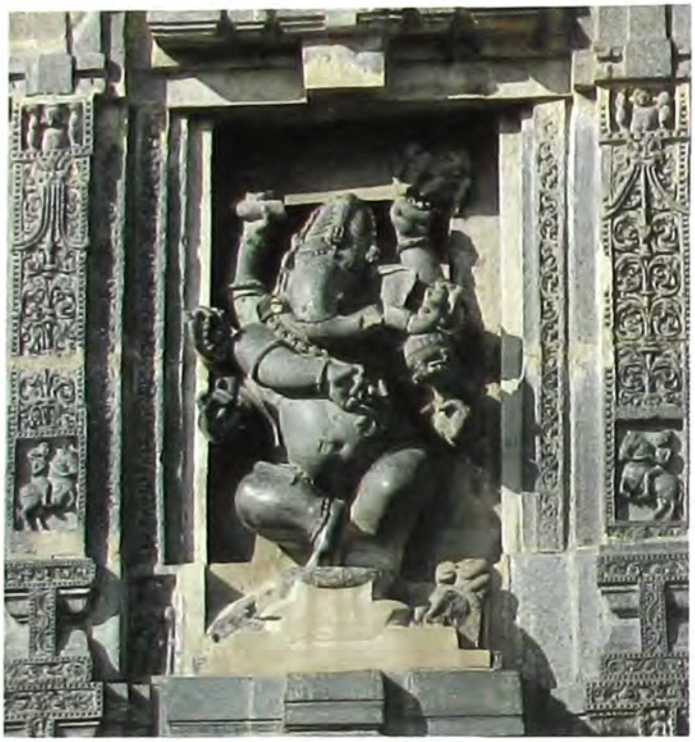
24 Vaital deul. Bhubaneswar

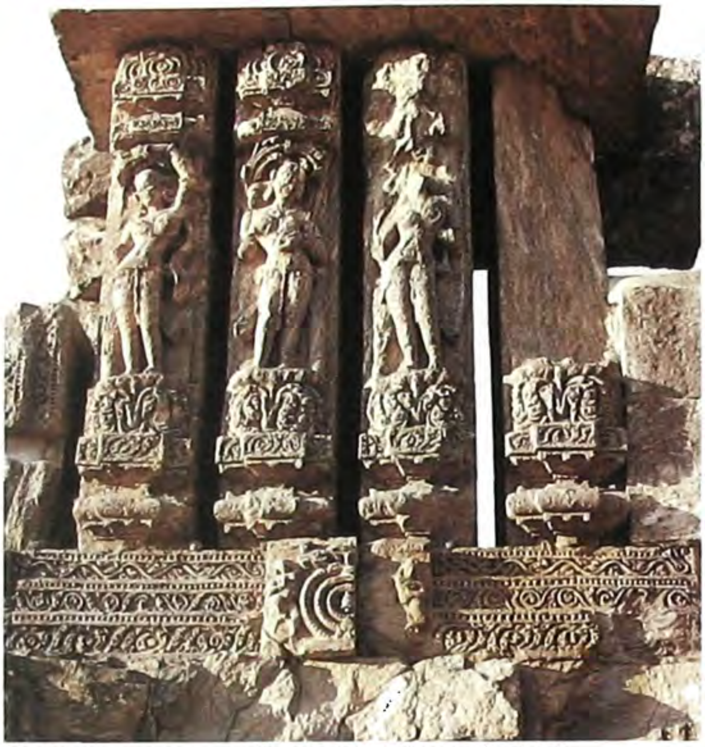


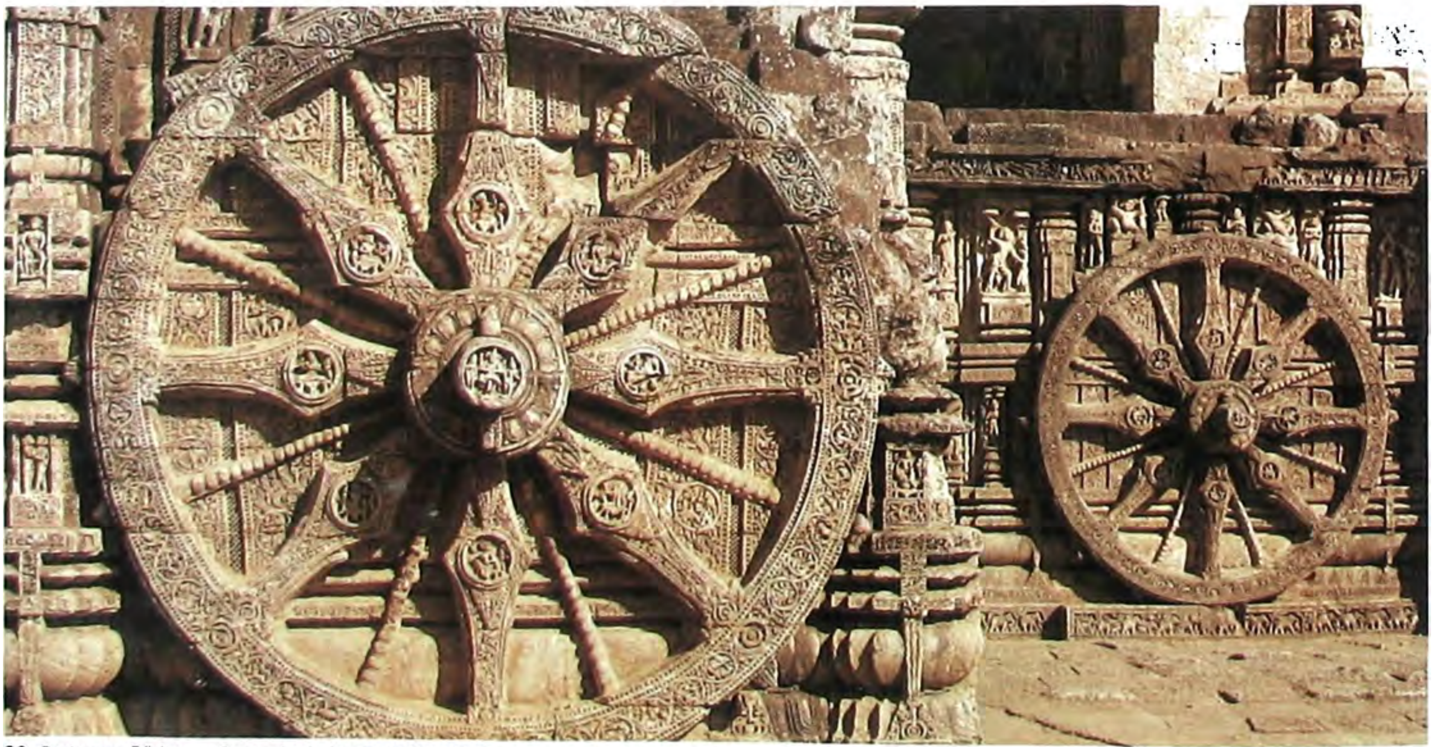
25 Muktesvara-Tempel. Bhubaneswar



26 Lingaraja-Tempel. Bhubaneswar


27 Tanzender Ganesa, Khiching (Keonjhar-D.)


28 Gavaksa-Fenster beim Surya deul von Konarak (Puri-D.)


29 Steinerne Räder am Surya deul. Konarak (Puri-D.)

Orissas geographische Gegebenheiten

von B. N. Sinha

Orissa liegt zwischen 17°49′N und 22°34′N Breite und von 81°29′0 bis 87°29′0 Länge an der Ostküste Indiens. Es wird begrenzt im Nordosten von Bengalen, im Norden von Bihar, im Westen von Madhya Pradesh, im Süden von Andhra Pradesh und im Osten von der Bay von Bengalen. Als selbständiger Bundesstaat Indiens wurde Orissa 1936 von Bihar getrennt, die traditionsreiche Stadt Cuttack (sprich Kattack) wurde zur Hauptstadt erklärt. Seit 1948 ist Bhubaneswar Sitz der Landesregierung von Orissa. Orissa besteht aus 17 Distrikten.

Landschaftsgliederung

Morphologisch gliedert sich Orissa in fünf Regionen: 1. die flache Küstenebene, 2. das Bergland, 3. das bewégte Hügelland, 4. die breiten Flusstäler und 5. die Ebenen im Hinterland.

1. Der flache Küstenstreifen von Orissa erstreckt sich zwischen den Flüssen Subarnarekha im Norden und Rushikulya im Süden. Im Norden beginnt er zunächst schmal, erweitert sich in der Mitte, wird wieder sehr schmal auf der Höhe des Chilka-Sees, um sich im Süden wieder auszuweiten. Diese Küstenebene ist ein Geschenk der sechs wichtigsten Ströme des Landes, die aus ihren Quellgebieten Schlamm angeschwemmt und den küstennahen Meeresstreifen aufgefüllt haben. Man nennt das Küstenland deshalb auch das «Land der sechs Deltas», obwohl die meisten Flüsse Orissas (Subarnarekha und Budhabalanga im Norden, Baitarani, Brahmani und Mahanadi in der Mitte und Rushikulya im Süden) wegen den starken Meeresströmungen keine eigentlichen Deltas erzeugt haben.

2. Zum Bergland gehören etwa drei Viertel von Orissas Territorium. Die oben erwähnten Flüsse und dazu noch der Vamsadhara und Nagavali haben tiefe und breite Täler in die Berge geschnitten. Die tieferen Lagen sind fruchtbar, gut entwässert und deshalb dicht besiedelt. Man unterscheidet die folgenden Regionen: die Simulia- und Meghasanai-Berge, das Baitarani- und Brahmani-Zwischenflussgebiet, die Wasserscheide zwischen Brahmani und Mahanadi und zwischen Rushikulya und Vamsadhara. Die Berggipfel erreichen Höhen zwischen 610 und 1068 m ü. M.

3. Die Kuppen des Hügellands sind nur noch zwischen 153 und 305 m ü. M. und sind das Ergebnis langjähriger Flussbewegungen und Abtragungen. Sie haben oft guten Ackerboden und liegen im Koel-Sankh-Becken des oberen Brahmani, in der Ib, der Suktel und Tel des mittleren Mahanadi und im Sabari-Becken. Man unterscheidet folgende Hügelländer: die Rajgangpur-Hügel, die Jharsuguda-, Bhawanipatna-, Bolangir-Titlagarh-Patnagarh-, Malkangiri- und die Rairangpur-Hügel.

4. Die Flusstäler, als Ergebnisse von Flussbewegungen, sind oft breit und fruchtbar. Wichtigste Täler sind jene der Flüsse Brahmani, Mahanadi und Vamsadhara.

5. Die Ebenen im Hinterland mit Höhen von 305 bis 610 m ü. M. sind meist monoton und werden nur durch Flussläufe unterbrochen. Man findet sie am oberen Baitarani- (Keonjhar-Distrikt) und am Sabari-Becken (Koraput-Distrikt).

Geologie, Bodenschätze, Waldreserven

Geologisch gehört Orissa zur grossen Landmasse von Gandwana, einer der ältesten und stabilsten Landmassen der Erde. Die Gesteinsserien reichen vom Urgestein (Granit, Gneis) bis zu rezenten Ablagerungen. Orissas Böden sind sowohl Schwemmland wie durch Erosion zersetztes Gestein. In den Einzugsgebieten der Flüsse dominieren Granit und Gneis. Dementsprechend ist der Boden dort sandig. In den Mittel- und Unterläufen herrscht Lehm vor. Die starken klimatischen Jahreszeitwechsel mit starker Sonneneinstrahlung im Sommer, bei der die organischen Substanzen abgetötet werden, und mit anschliessend starken Regenfällen, durch die die lockere Erde weggeschwemmt wird, bestimmen die Bodenverhältnisse. So sind das nördliche Plateau, das zentrale Bergland und die Küstenregion «semi-humid», rote, gelbe, schwarze Erden, laterithaltige und alluviale Böden kommen vor. Nur Baliguda kann als feuchtes Gebiet gelten, wo sich durch den Tropenwald ein besonderer Boden herausgebildet hat. Im Schwemmland findet man alluviale und fluviogene Böden, in den Berg- und Hügelregionen vor allem Laterit- und Schwarzerdeböden.
Obwohl in Orissa mehr als zwanzig Arten von Mineralien gefunden werden, lohnt es sich bislang nur, einige wenige abzubauen. In kleinen Quantitäten sind dies Asbest, Quarz, Quarzit, Chrom, Graphit, neben dem wichtigen Vorkommen von Eisenerz, Mangan und Kohle. Eisenerz wird in dem sogenannten Eisengürtel von Bihar und Orissa geschürft, der sich von Gorumahisani im Distrikt Mayurbhanj bis nach Keonjhar und Sundargarh in Orissa bzw. bis zum Singhbhum-Distrikt von Bihar erstreckt. Das Eisenerz kommt als Magnetit und Hämatit vor. Weitere wichtige Lager finden sich auch in der Tonka-Daitari-Mine, die zum Export nach Japan durch den Pradip-Hafen abgebaut werden. Weitere Erzlager liegen in Sambalpur und im Sabari-Bekken von Koraput. Somit ist Orissa reich an Eisenvorkommen, bei denen der Fe-Gehalt mehr als 60% beträgt.

Manganerz wird in den Grenzdistrikten Sundargarh und Keonjhar abgebaut. Es wird heute in steigendem Mass bei der Stahlveredelung lokal verwertet, während es früher exportiert wurde.

Kohlelager findet man in den Gandwana-Schichten in den Hinger-Rampur-Feldern von Sambalpur und in denjenigen von Talcher im Dhenkanal-Distrikt. Aber es kommt auch im Athgarh-Becken von Cuttack, bei Puri und in dem Khondmal-Becken vor. Die Kohlevorkommen von Rampur kennt man seit 1854, Talcher seit 1837. Daneben wird in Orissa Kalkstein und Dolomit in der Region von Sundargarh, bei Hirakund und im Sabari-Tal von Koraput abgebaut.

Orissa besitzt mehr als ausreichend Waldgebiete, aber diese liegen so ungünstig, dass sie kaum wirtschaftlich sinnvoll genützt werden können. Das fruchtbare, dicht besiedelte Küstenland ist kaum bewaldet. Die Waldregionen mit allen Holzvorräten liegen weitab und sind wegen den sommers ausgetrockneten Flussläufen und wegen des mangelhaften Strassen- oder Eisenbahnnetzes wirtschaftlich kaum nützbar. Man hat die Wälder Orissas in folgende Kategorien aufgeteilt: Schutzgebiete (33,8%), Landreserven (9,4%), abgesteckte und geschützte Wälder (0,8%), geschützte Wälder (25%), Ex-Zamindari-Wälder, d. h. Gebiete, die einst Grossgrundbesitzern oder Fürsten gehörten (30,7%), sonstige, zur allgemeinen Nutzung freigegebene Wälder (0,3%).

Die zuerst erwähnten vier Gruppen mit insgesamt 44% der Waldfläche sind reich an Holz und Bambus und unterstehen dem Forest Department der Landesregierung. Sie werden vor Brandlegung und Waldweide geschützt. Die restlichen Waldgruppen gehören privaten Unternehmen oder Personen und können frei ausgebeutet werden. Allerdings hat die Regierung auch an diesem Land durch die Gesetzgebung von 1955 einen relativ grossen Anteil: In Orissa besitzt der öffentliche Sektor 72,3% und der private 27,7% der Waldflächen. Das meiste Waldreserveland konzentriert sich im Norden und Nordosten des Mahanadi-Flusses, während im Süden von Orissa die Wälder meist in Privatbesitz verblieben sind.

Klimatische Bedingungen

Orissa liegt in der tropischen Klimazone. Bestimmend sind der SW-Monsun und der NO-Monsun, aber da das Land an der Küste liegt, ist hier der SW-Monsun viel schwächer als z. B. in Westbengalen. Durch ihre NO-SW-Ausrichtung wirken die Bergzüge der Ost-Ghats nicht als Barriere für die regenschweren Monsunwinde, die aus der Bucht von Bengalen kommen. Nur während der späten Monsunwochen treten regelmässig Wirbelstürme auf, die vom Meer aus ins Landesinnere dringen, meist den Flussläufen von Brahmani und Budhabalanga folgend. Sie bringen schwere Regenfälle in die nördlichen Distrikte von Orissa.

Wenn die Monsunwinde sich zurückziehen, liegt Orissa mit seinen Bergketten wieder parallel zu den NO-nach-SW-Winden und erhält deshalb im Winter praktisch keine Niederschläge. Nur von März bis Mai gibt es in Nord-Orissa noch einige zusätzliche Regenschauer, doch fallen die Hauptniederschläge auch hier während der Monsunmonate Juni bis Oktober. Ein Maximum in Bhadrak mit 181,2 cm und ein Minimum von 10,5 cm in Krishnaparasad. In der Regel fällt in den Berggebieten mehr Regen als im Flachland. Die späten Monsunregen mit den Wirbelstürmen und den schweren Regenfällen treten vor allem in Nord-Orissa in den Monaten September und Oktober auf. Die Durchschnittstemperaturen liegen im Flachland von Orissa bei 20,5 °C, im Inland bei 21,4 °C. Sie steigen mit wenigen Ausnahmen nicht höher als 26,6 °C im Mittel. Nur der höher gelegene Koraput-Distrikt hat etwas kühleres Klima. Es ist auffallend, welch starken ausgleichenden Einfluss die Bay von Bengalen auf das Klima hat. Winter- und Sommertemperaturen liegen im Küstengebiet nur um 6,7 °C auseinander, im Hinterland aber um 18,3 °C.

Bevölkerungsstruktur, Siedlungsmuster, Sprachen und Religionen

In den 51 417 Dörfern und 81 Städten von Orissa leben 21,93 Millionen Menschen auf einem Gebiet von etwa 156 000 km² (nach dem Census-Bericht von 1971). Orissa umfasst 4,7% des indischen Gesamtgebietes bzw. 4,01% der indischen Bevölkerung. Es ist somit im Durchschnitt dünner besiedelt als andere Bundesstaaten Indiens. Da aber die fruchtbaren Küstengebiete 35,3% der Bevölkerung Orissas aufnehmen müssen, aber nur 15,5% der Gesamtfläche ausmachen, führt dies hier zu Ballungszentren. So entfallen auf die 5 Distrikte Bhubaneswar, Cuttack, Jajpur und Balasore nur 10% der Fläche Orissas, sie werden aber von fast einem Viertel der Gesamtbevölkerung bewohnt. Es gibt hier Gebiete mit mehr als 500 Personen pro Quadratkilometer, während es in den östlichen Ghats z. B. in der Regel weniger als 15 sind und im Koraput-Distrikt manchmal sogar noch weniger. Insgesamt ist die Bevölkerung Orissas langsam aber stetig gewachsen. Waren es 1901 noch 66 Personen pro Quadratkilometer, so 1971 schon 141.

Orissa ist mit seinen fruchtbaren Flusstälern und Küstengebieten ein ausgesprochenes Agrarland. Hier gibt es schon seit einiger Zeit für eine zusätzliche Bevölkerung keine Landreserven mehr. Anders im Hügelland, vor allem im Westen und Nordwesten von Orissa. Durch neue Bewässerungsanlagen, Abbau von Mineralien, Ausbeutung der Waldreserven und den Aufbau von Kleinindustrie sind hier neue

Zentren mit einem Bevölkerungszustrom aus dem Küstengebiet entstanden.

Nach Census-Berichten von 1961 ist der Anteil der werktätigen Bevölkerung in Orissa etwas höher als sonst in Indien, nämlich 43,7% anstelle von nur 43,1%. Hiervon arbeiten aber 73,8% in der Landwirtschaft. Eine vermehrte Diversifikation der Beschäftigungsmöglichkeiten wird von der Planung in diesem recht armen und technisch rückständigen Bundesstaat angestrebt.

67% der Bevölkerung wohnen in den 51 417 Dörfern Orissas. Wenn man die Census-Berichte aus verschiedenen Jahrzehnten vergleicht, so erkennt man, dass insgesamt die kleinen Dörfer mit weniger als 500 Personen, in denen noch 1961 über 84% der Bevölkerung gelebt haben, zugunsten der mittelgrossen Dörfer zurückgehen. In den Küstenregionen dominieren die «grossen Dörfer» oder Bauernstädte. Nach der Volkszählung von 1961 leben 17,5 Millionen Personen in 3,3 Millionen Wohnräumen: 5,29 Personen also in einem Zimmer. Im Puri-Distrikt erhöht sich diese Zahl sogar auf über 6, aber auch in Dhenkanal ist die Lage nur wenig besser mit 5,76 Personen pro Wohnraum (der ja immer auch noch als Küche, Vorratsraum usw. verwendet wird!). Im Küstengebiet ist diese Wohndichte auf die allgemeine Siedlungsdichte, im Hinterland aber auf das niedere Einkommen der Bevölkerung zurückzuführen.

Orissa ist aber auch ein Land der Tempel und der Städte mit einer reichen kulturellen und historischen Vergangenheit. So sind über die Jahrhunderte Puri und Jajpur die wichtigsten Zentren der Oriya-Kultur geblieben. Heute leben 6,33% der Bevölkerung Orissas in Städten.

Die meisten traditionellen Städte Orissas haben sich an Wasserwegen als Handels- oder Verwaltungszentren gebildet. Am Mahanadi, dem grössten und tiefsten Fluss von Orissa, liegen mehr als 30% aller Städte bzw. leben 43,2% der gesamten Stadtbevölkerung. Aber auch im Küstenstreifen mit seiner hohen Bevölkerungsdichte, den guten Trinkwasser- und Kommunikationsbedingungen befinden sich wichtige Städte wie Cuttack, Berhampur, Puri, Balasore und Bhubaneswar. Cuttack, die alte Hauptstadt von Orissa, ist daran, ihren Vorrang als Industriezentrum an Rourkela, die modernen Industriemetropole im Nordwesten des Landes, abzutreten. Weitere Industriesiedlungen sind Brajarajnagar, Rayagada, Rajgangpur und Choudwar; Bergwerke liegen bei Biramitrapur, Barbil und Rampur. Jatni, Khurda, Kantabanji und Rairangpur sind wichtige Strassenknotenpunkte, und Gopalpur, Chandabali und Pradip sind Hafenplätze. Machhkund und Burla haben Kraftwerke, Soro, Jaleswar und Banki sind kräftig gewachsene Dörfer. Bhubaneswar, die neue Kapitale von Orissa, gilt neben Chandigarh als gut geplante neue administrative Landeshauptstadt.

In Orissa wird Oriya von 76% der Bevölkerung gesprochen. Die übrigen 24% der Gesamtbevölkerung sprechen verschiedene Stammessprachen. Von den 36 (bzw. 42) Stämmen Orissas sind die wichtigsten die Kondh, Gond, Santal, Saora, Paraja, Oraon, Juang usw. Die Oriya-Sprecher machen in den Küstengebieten von Cuttack, Puri und Dhenkanal mehr als 94,2% aus. In den nordöstlichen Randgebieten aber sprechen z. B. 12,2% der Bevölkerung (Santal) Bengali, im Ganjam-Distrikt ist ausser den Sprachen der Saora und Kondh auch Telegu wichtig.

Die Mehrzahl der Bevölkerung Orissas sind Hindus. Daneben gibt es auch Muslime, Christen, Sikh, Jaina und Buddhisten (tibetische Flüchtlinge). Weit wichtiger als diese Minoritäten sind aber die unterprivilegierten Gruppen, «scheduled tribes» und «scheduled castes» genannt. Es gibt amtlich 42 anerkannte Stämme (mit mehr als einem Fünftel der Gesamtbevölkerung von Orissa), vor allem im Sundargarh-Distrikt (mit mehr als 56% der Bevölkerung), gefolgt von den Distrikten von Mayurbhanj, Phulbani, Koraput, Keonjhar, Kalahandi, Sambalpur und Bolangir. Etwa 3 Millionen Menschen gehören den 92 Gruppen der Unterprivilegierten (Harijan, einst Unberührbare) an. Dazu kommen noch 4 Millionen sogenannte «backward classes», rückständige Klassen, so dass die gesamte minderprivilegierte Bevölkerungsgruppe Orissas immerhin 66,7% der Gesamtbevölkerung ausmacht.

Landwirtschaft

Von der Gesamtfläche Orissas nimmt der Wald 18,6% ein; ein Drittel oder genauer 32,8% eignen sich nicht für die Landwirtschaft; nur 36,4% werden für einfachen Ackerbau, 2,9% für solchen mit zwei Ernten im Jahr genützt. Mit nur einem Drittel landwirtschaftlich bebauter Fläche gilt Orissa als rückständig in Indien. Man ist jetzt bestrebt, mindestens in 5% des Landes durch künstliche Bewässerung zwei Jahresernten zu ermöglichen und insgesamt mindestens 40% des Landes zu bewirtschaften. In Orissa werden sieben Getreidesorten, zwei Arten von Hülsenfrüchten, fünf Öl- und neun Handelspflanzen angebaut.

Orissa ist vor allem ein Reisland. Hier werden 12,1% der gesamtindischen Reisproduktion (trotz einem Flächenanteil von nur 4,7%) produziert. Normalerweise wird ein Reisüberschuss erwirtschaftet, obwohl die Erträge pro Hektar unter denjenigen von Südindien oder Westbengalen liegen. Wir finden den Nassreisanbau vor allem in den Küstenstreifen und den Flussgebieten unterhalb von 300 m ü. M. In den anderen Regionen wird Ragi-Hirse, Mais, Weizen, Jowar- und Bajra-Hirse angepflanzt. Tur und Arhar sind die wichtigsten Hülsenfrüchte. Meist werden sie als Zweitfrucht nach der Reisernte gesät. Darum sind die Landstriche mit künstlicher Bewässerung wie das Mahanadi-Delta, die Rushikulya-Ebene und die Hirakund-Region wichtige Hülsenfrucht-Anbaugebiete.

Erdnüsse, Rizinus, Sesam, Raps, Senf und Leinsamen sind die wichtigsten Ölpflanzen von Orissa. Da ihre Wachstumsbedingungen denjenigen der Hülsenfrüchte ähnlich sind, werden sie wie diese ebenfalls meist als Zweitfrucht gesät. Der Distrikt Kalahandi hat die grössten Ölsamenkulturen. Kokospalmen kommen nur in den Küstenregionen vor, da sie salzhaltige Böden benötigen. Kokosnüsse spielen in Orissa nur eine mindere Rolle als Fettlieferanten. Jute ist das wichtigste Handelsprodukt der Bauern Orissas. Vor allem seit 1947, als Indien die Juteregion des östlichen Bengalen verlor, ist das wasserreiche Küstengebiet von Orissa (Balasore und Cuttack) zum viertwichtigsten Jutezentrum Indiens ausgebaut worden. Da Jute an Boden und Klima ähnliche Anforderungen wie Reis stellt, geht ein verstärkter Juteanbau aber immer auf Kosten der Nahrungsmittelproduktion.

Zuckerrohr ist das zweitwichtigste landwirtschaftliche Verkaufsprodukt. Es ist arbeitsintensiv und stellt hohe Ansprüche an die Bodenqualität. Mesta und Baumwolle sind in Orissa als Anbaupflanzen von untergeordneter Bedeutung.

In einem Land wie Orissa, wo über 70% der Bevölkerung in der Landwirtschaft beschäftigt sind und wo der Akkerbau ein Glücksspiel ist, abhängig von den jährlichen Monsunniederschlägen, muss für eine künstliche Bewässerung gesorgt werden. Die Regierung von Orissa hat erkannt, dass dieser die Schlüsselstellung beim Ausbau der Landwirtschaft eingeräumt werden muss.

Man unterscheidet zwei Arten an künstlicher Bewässerung. Die eine, «flow irrigation», besteht aus Staudämmen und Kanälen, die andere, «lift irrigation», aus Teichen, Brunnen und Pumpen. Obwohl die Kanäle eindrucksvoll erscheinen, ist doch die bescheidenere und kleinflächig wirksame Bewässerung mittels Teichen auch heute noch in Orissa die wichtigere. Brunnen spielen daneben nur eine geringe Rolle. Grosse Kanalanlagen existieren bislang im Mahanadi- und Hirakund-Gebiet. Sie sollen in den kommenden Jahrzehnten weiter ausgebaut werden. Das Hügelland eignet sich weniger für Kanäle, doch findet man dort seit Jahrhunderten (künstliche) Teiche, die zumindest kleinere Landstriche mit Wasser versorgen, wenn die Regen ausbleiben oder zu spät einsetzen.

Aber auch zu lange und massive Regengüsse können Orissa in Mitleidenschaft ziehen, denn dann schwellen die Flüsse und Kanäle an und treten über die Ufer. Bleibt das Wasser länger stehen, vernichtet es die Pflanzen. Schlimme Überschwemmungen sind z. B. 1955 aufgetreten, mit verheerenden Nachfolgen wie Hunger, Elend und Seuchen. Das fruchtbare Erdreich wurde weggeschwemmt; zurück blieb ein kahler und karger Boden. Als geeignetste Massnahmen gegen Überschwemmungen erwiesen sich die Staudämme im Oberlauf der Flüsse, welche hier die Wassermassen zurückhalten können.

Die Tierzucht spielt in Orissa nur eine untergeordnete Rolle. Rinder (Ochsen) werden vor allem zum Pflügen und Ziehen von Wagen verwendet. Die rund 10 Millionen Rinder und Wasserbüffel, dazu 1 Million Schafe und 2 Millionen Ziegen, haben ihre grösste Dichte in den Küstengebieten und im Sambalpur-Distrikt. Aber die sonst rückständigen Distrikte wie Sundargarh, Koraput und Phulbani erlauben eine effizientere, weil weniger dichte Rinderhaltung.

Eine Kuh gibt in Orissa nur 158 kg, eine Wasserbüffelkuh etwa 338 kg Milch pro Jahr. Die Milchproduktion ist damit pro Rind geringer als im Durchschnitt sonst in Indien. Qualitativ sind die indischen Rinder im Vergleich zu denjenigen westlicher Länder schlecht, und die Rinderrassen in Orissa sind wiederum die allerschlechtesten innerhalb Indiens: Da kann die geringe Milchproduktion nicht verwundern. Und es muss erwähnt sein, dass der Bevölkerung von Orissa die geringste Quantität an Milch aller indischen Mitbürger zur Verfügung steht. Es ist leider so: Die Kühe in Orissa hungern sich durchs Leben zum Tode. Es sind dringend Massnahmen nötig, die die Devise «Füttern ist wichtiger als Vermehren» in die Tat umsetzen, die für eine bessere veterinär medizinische Betreuung der Tiere, eine Seuchenkontrolle und eine qualitative Verbesserung der Rinderrassen sorgen.

Industrie

Orissa hat trotz aller Anstrengungen der letzten Jahrzehnte noch immer die geringste Zahl an registrierten Fabriken (1,03%) Indiens im Vergleich zu Gujarat und Maharashtra mit mehr als 23%, Bihar 13,6% oder Bengalen 8,7%. Obwohl in Orissa 4,78% der indischen Gesamtbevölkerung leben, arbeiten hier nur 0,21% der indischen Industriearbeiter. Diese sehr langsame Industrialisierung von Orissa hat zu einem vergleichsweise sehr niedrigen Pro-Kopf-Einkommen geführt. Auch ist die Zahl der Personen, die in der Industrie Anstellung findet, in den letzten Jahren nur wenig gewachsen, dies auch durch den Einsatz von personalsparenden Maschinen.

Dabei besitzt Orissa gute und billige Energiequellen. Talcher und Rampur besitzen Kohlebergwerke für thermische Kraftwerke, die Wasserfälle von Machhkund und die ganzjährlich strömenden Flüsse Mahanadi und Sabari bieten gute Möglichkeiten für Wasserkraftwerke.

Aber auch die relative Nähe von Kohle, Eisen, Kalkstein, Bauxit und anderen Mineralien einerseits und die Hafenanlagen von Pradip andererseits sind gute Voraussetzungen für die Entwicklung einer tragfähigen Infrastruktur zur Industrialisierung des Landes. Nicht zu vergessen sind die Möglichkeiten, die hierzu die Forstprodukte und die lokalen Nahrungsmittelüberschüsse bieten.

Die Schwerindustrie Orissas mit den Eisen- und Stahlhütten von Rourkela (oder Raurkela) befindet sich im Eisenabbaugebiet mit einem Pendelzugverkehr zu den Kohlebergwerken, wo sich weitere Eisenhütten befinden, so dass die Züge in beide Richtungen beladen fahren können. Eine Aluminium-Verhüttungsindustrie befindet sich am Hirakud-Damm, Zementfabriken in Rajagangpur und Bargarh, Manganverhüttungen in Joda und Rayagada, MIG-Flugzeugbau in Sunabeda (Koraput).

Als weitere Industrien in Orissa seien erwähnt die Spinnereien und Webereien von Choudwar, Kapilas Road, Sambalpur und Baripada, die Glas- und Keramikfabriken in Barang, Khansbahal, Rajagangpur und Latikaka, die Papiermühlen in Brajarajnagar, Choudwar und Rayagada, die Zuckerfabriken von Aska und Bargarh, die Sodaherstellung von Ganjam und Sumadi und die vielen Reismühlen im Küstengebiet. Viele kleine Werkstätten sind fast über das ganze Land verteilt und geben ungelernten Arbeitskräften Anstellung im Drehen von Bidi-Zigaretten und von Gudakhu.

Man kann der Industrie von Orissa nicht gedenken, ohne auch dem Tourismus ein paar Zeilen zu widmen, denn Orissa besitzt einige Attraktionen für internationale, nationale wie auch lokale Touristen. Von Bedeutung für internationale Touristen sind z. B. der Sonnentempel von Konarak, die Stadt Bhubaneswar mit ihren vielen klassischen Tempeln, die Felshöhlen von Udayagiri und Khandagiri, um nur einiges zu erwähnen; Reisende aus ganz Indien strömen nach Puri, dem berühmten Tempel von Lord Jagannatha. Dieser ist für alle Hindus einer der vier *dhama* (Heiligenwohnsitze eines Sankaracarya) mit Dwarka, Rameshwaram und Badrinatha. Von Bedeutung vor allem für lokalen Tourismus sind z. B. die Wasserkraftwerke von Machhund, der Hirakund-Damm oder die Stahlhütten von Rourkela. Für alle Gäste erholsam sind Ferien am Chilka-See, an den Küsten von Puri und Gopalpur, in den Berggebieten mit den heissen Quellen oder in dem Simili-Nationalpark. Besonders die grossen Jahresfeste mit den Tempelzeremonien ziehen grosse Mengen an Menschen aus dem ganzen Land an, insbesondere die Wagenprozession in Puri und die Feierlichkeiten für die Göttin Durga in Cuttack.

Doch ist das Potential des Tourismus in Orissa in keiner Weise ausgeschöpft. Es fehlt aber auch noch an preisgünstigen wie auch an luxuriösen Hotels, und auch das Transportsystem muss verbessert werden. Entsprechendes wird jetzt vor allem von der Orissa Tourism Corporation, einer Regierungsinstitution, eingeleitet.

Transportwesen

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat es nur in der Küstenregion einige kleine Landsträsschen gegeben, während es im Hinterland meist nur Saumpfade waren. Nur Sambalpur war mit Cuttack mit alten Strassen verbunden, die dem Mahanadi beidseitig folgten.

Auch heute noch sind die Strassenverhältnisse in Orissa recht kümmerlich, waren es um 1956 erst 3200 km Strasse, so 1961 31 300 km. Von diesen sind allerdings auch heute noch nur etwa 26% geteert. Die restlichen müssen alljährlich in der Monsunzeit geschlossen werden. 1371 km National Highway durchziehen Orissa (N. H. 5 Calcutta–Madras, N. H. 6 Verbindung zwischen Städten in Nordorissa, N. H. 42 Cuttack–Sambalpur und N. H. 43 Koraput–Vizianagaram in Andhra Pradesh). Eine Expressstrasse soll die Daitari-Eisenlager mit dem Hafen Pradip verbinden. Daneben aber gibt es noch eine ganze Reihe von State Highways (S. H.) und Distriktlandstrassen.

Als öffentliche Transportmittel dienen in Orissa die Busse von State Transport (S. T.) und Orissa Road Transport Co. Ltd. (O. R. T.); an beiden Unternehmen hat die Landesregierung eine Aktienmehrheit. Kürzere Strecken werden auch von privaten Busunternehmen regelmässig befahren. Der Lastwagenverkehr liegt aber ganz in privatem Besitz.

Noch jüngeren Datums ist das Eisenbahnnetz mit 1837 km Schiene in Orissa. Da die bäuerliche Bevölkerung von Orissa selten weite Reisen macht, müssen die Lokalzüge oft und lange halten; dadurch wird für Städter eine Bahnfahrt oft eher mühsam. Längere Zugreisen unternehmen eigentlich nur die Saisonarbeiter aus den Küstengebieten, wenn sie nach Calcutta auf Arbeitsuche fahren. Günstig sind aber die Nachtzüge zwischen Calcutta und Bhubaneswar/Puri. Auch geht recht viel Güterverkehr mit Ladungen von Reis, Eisen und Manganerz per Bahn nach Calcutta. Die Schienen der Eastern-Railways laufen birnenförmig an der Peripherie von Orissa, von Kharagpur über Jharsuguda nach Titlagarh und nach Vizianagaram und von dort über Bhubaneswar der Küste entlang zurück. Querverbindungen fehlen ganz. Nur Sambalpur ist an Titlagarh angeschlossen und Kharagpur wiederum an die Bombay–Calcutta-Strecke. Talcher–Cuttack, Cuttack–Puri usw. sind nur kürzere Strecken, und noch immer ist die Zentralgegend ohne Eisenbahnanschluss.

Der Warentransport auf dem Wasser nimmt nur eine geringe Stellung im Transportwesen Orissas ein. Zunächst kann auf den meisten Flüssen nur saisonal während der Monsunmonate gefahren werden, wenn genügend Strömung und Wasser für die Flösser besteht. Meist werden dann nur massige, aber wenig wertvolle Materialien wie Waldprodukte, manchmal auch Getreide, transportiert. Schiffbare Kanäle gibt es nur wenige in der mittleren und nördlichen Küstenregion. In den letzten Jahren ist der Taldana-Kanal ausgebaut worden, um darauf Eisenerz von den Daitari-Minen zur Küste zu verschiffen.

Leider ist auch der Flugverkehr noch sehr bescheiden in Orissa. Nur Bhubaneswar und Rourkela haben regelmässige Linienflüge nach Calcutta; in einigen Städten sind jedoch in den letzten Jahren Landepisten angelegt worden, und Bhubaneswar soll künftig über Benares auch direkt von Delhi angeflogen werden.

Die Bevölkerung von Orissa

von N. Patnaik

Orissa, auch Odra, Kalinga oder Utkal genannt, ist ein schon im Mahabharata-Epos erwähntes, uraltes Siedlungsgebiet, dessen Name man von «odra», Bauer, ableitet. So schreibt Harekrushna Mahtab (1959: 1), dass dieses Land zunächst von einer nichtarischen Bevölkerung, den Savara (oder Saora), besiedelt gewesen ist, dann von einer drawidischen Bevölkerung und schliesslich von Gruppen mit arischen (indogermanischen) Sprachen in Besitz genommen worden ist. Die Wörter *okkal* und *odissa* bedeuten Bauern, *okkalgar* im heutigen Kanaresisch bezeichnet den Landwirt und *oddisu* in Telegu den Arbeiter.

In Orissa leben laut 1971 Census etwa 22 Millionen Menschen, davon nur ein kleiner Teil in Städten, etwa 20 Millionen Personen leben in 51 500 Dörfern, die sich über die Berge und Ebenen verteilen. Am Berghang siedelt man in der Nähe von Quellen und ausserhalb der alljährlichen Verwüstungen durch Überschwemmungen und Wirbelstürme, in den Ebenen eng aufeinander gebaut, umgeben von Mangowäldchen und Reisfeldern.

Ethnien, Rassen, Sprachen

Orissa ist ein Land der verschiedenen Ethnien. Es leben zunächst verschiedene Kastenhindu-Gruppen in den fruchtbaren Ebenen. Es gibt aber auch 42 Stammesgruppen mit zusammen über 5 Millionen Personen. Am stärksten konzentriert sind diese in den fünf Distrikten Mayurbhanj, Sundargarh, Koraput, Keonjhar und Phulbani. Die 92 unterprivilegierten Gruppen («scheduled castes») mit über 3 Millionen Personen sind in den Küstengebieten konzentriert, nämlich in den vier Distrikten Balasore, Cuttack, Puri und Ganjam.

Rassisch gesehen findet man in Orissa Proto-Australoide, westliche Brachycephaloide und zu den Mediterranen gehörende Gruppen. Die Stammesbevölkerung und die unterprivilegierten Gruppen gehören weitgehend den Proto-Australoiden an, zeichnen sich durch Dolichocephalie und breite Nase aus und sind dunkelhäutig; doch man findet diesen Typ durchaus in Orissa auch bei höherkastigen Gruppen. Den zweiten Typ charakterisieren breite Köpfe und schmale Nasen. Ihn repräsentieren die sog. höheren Kasten des östlichen und westlichen Orissa, bei denen sich sonst auch die Eigenschaften der mediterranen Formen mit Langköpfigkeit, stattlicher Grösse und olivbrauner Hautfarbe findet.

Oriya ist die Landessprache, die in den Schulen gelehrt wird und als lingua franca dient, denn die Dialektunterschiede in den verschiedenen Landesteilen sind beträchtlich. Im Süden macht sich Telegu, im Norden Bengali und im Westen Hindi stark bemerkbar. Die Stämme sprechen ihre eigenen Sprachen, die zwei Grossgruppen angehören, dem Austrischen (oder Austro-Indischen) und dem Drawidischen. Die Sprachen der Munda, Kharia, Juang, Bhuiyan, Saora, Gadaba und Bondo gehören dem Munda-Zweig des Austrischen an, die Sprachen der Kondh, Oraon und Kisan sind drawidisch.

Von den 62 erwähnten Stammesgruppen sind 15 numerisch von Bedeutung. Es sind dies die Kondh, Gond, Santal, Bathudi, Bhottada, Bhuiyan, Bhumij, Kisan, Khadia, Kolna, Munda, Oraon, Paraja, Saora und Sabara. Jede Stammesgruppe hat ihre eigene Kultur, Sprache und Tradition. Aber auch Untergruppen zeichnen sich oft noch durch klar erkennbare Eigentümlichkeiten aus. Man unterscheidet drei Kategorien an Stämmen: 1. die primitiven, 2. die assimilierten und 3. die akkulturierten Stammesgruppen. Die sogenannten Primitivgruppen leben in den schwer zugänglichen Berggebieten und sind noch recht wenig von den modernen Welten beeinflusst. Zu ihnen gehören die Paudi Bhuiyan, Juang, Bonda, Lanjia Saora, Koya, Kutia Kondh und Dongria Kondh. Die assimilierten Stämme wie z. B. die Binjhal und Bathudi haben ihre Stammeseigentümlichkeiten ganz verloren und sind in das Kastenwesen mit sehr niederem Status integriert worden. Die Kolha, Ho und Kisan wiederum sind durch Kontakt mit Nicht-Stammesgruppen so stark akkulturiert, dass sie ihre kulturellen Eigenheiten verloren haben.

Sozialsysteme

Die Nicht-Stammesbevölkerung wird gekennzeichnet durch das Kastensystem. Kasten sind Institutionen, die auf Berufsspezialisierung basiert und Restriktionen auf Heirat innerhalb der Kaste auferlegen und die Essvorschriften festsetzen. Andere Eigentümlichkeiten der Kastenordnung von Orissa sind die hierarchischen Untergruppen, in die jedes Kastenmitglied geboren wird, die jeweilige Teilung in eine höhere und eine niedere Gruppe innerhalb der Kaste, von der die eine die Nahrung der anderen nicht akzeptiert und die sich auch in Kleidung und Sitten unterscheiden. Gemeinsam aber werden andere Kasten, die als niedriger gelten, gemieden. Dörfler, die nicht zur Stammesbevölkerung gehören, unterstehen einer doppelten Kontrolle, nämlich derjenigen der Kaste und derjenigen des *panchayat*-Dorfrats. Erstere kontrolliert das richtige Verhalten innerhalb der Kastengruppe, letzterer das Verhalten zu den anderen Dorfgruppen. Im dörflichen Orissa sind die Beziehungen der einzelnen Kastengruppen zueinander durch das *jajmani*-System geprägt. Obwohl dies in erster Linie eine ökonomische oder ritualistische Beziehung ist, führt sie oft zu einer Patron-Klient-Abhängigkeit. Diese ist meist sehr dauerhaft und wird üblicherweise in der Sohneslinie vererbt. Typisch für das *jajmani*-System ist die jährliche Bezahlung des *kamin*, des Handwerkers oder auch Arbeiters nach der Ernte mit Getreide durch den *jajmani* oder Dienstherrn, wobei sich auch das Recht auf Arbeit und damit Bezahlung vererbt. In vielen Dörfern gibt es Kasten, die numerisch überwiegen, das meiste fruchtbare Land besitzen, eine recht hohe Rangordnung in rituellen Belangen einnehmen und deshalb allen anderen Kasten überlegen sind. Diese dominanten Kasten achten strikt auf Einhaltung von Verhaltensregeln aller lokal ansässigen Kasten.

In Stammes- wie auch Nicht-Stammesgruppen ist die Familie die kleinste soziale Einheit, die patrilinear, patripotestal und patrilokal (also «vaterrechtlich») ist. Man rechnet die Abstammung über den Vater, der Vater ist das Familienoberhaupt, und das junge Paar lebt beim Vater des Bräutigams. Grossfamilien («joint families») sind nur bei der wohlhabenderen Dorfbevölkerung üblich, fehlen aber bei den Stammesgruppen. Auch in modernisierten Gegenden brechen die Grossfamilien wieder auseinander.

Kulturmuster

Im dörflichen Orissa leben die Leute meist in Häusern mit Lehmwänden und Strohdächern. Das typische Haus der Ebenen besitzt einen Innenhof. Für die Stammesgruppen gibt es keinen einheitlichen Haustyp: Das Gadaba-Haus ist langgestreckt mit einem kugelförmigen Eingang, die Birhor benützen Blätter und Zweige für ihre Hütten, die Kondh bauen niedere Hütten in Reihen usw.

Alle Stammesgruppen ausser den Lanjia Saora haben eine Clan-Organisation, durch die jeder Stamm in exogame Gruppen aufgesplittert wird. Innerhalb eines Clans kann nicht geheiratet werden. (In vielen Stammesgruppen dürfen die Hochzeitspartner auch nicht aus dem selben Dorf stammen.) In Nicht-Stammesgruppen gelten Abstammungsregeln als Heiratsgesetze meist viel weniger strikt.

Fast überall setzt sich heute als Hochzeitsalter die Nachpubertätszeit durch. Die hinduistischen Gruppen sind meist monogam, bei den Stammesgruppen kommt auch Polygamie vor. Letztere kennen auch eine Vielzahl verschiedener Heiratsgebräuche, so Entführung der Braut, Hochzeit durch Raub, Liebesheirat usw., während erstere eigentlich nur die arrangierte Hochzeit durch Verhandlungen kennen. In den Stammesgruppen dürfen sich Burschen und Mädchen frei bewegen, besuchen und kennenlernen, aber später wird eheliche Treue strikt eingehalten. Auch ist es bei den Stammesgruppen nicht üblich, dass die Braut eine Mitgift an die Familie des Bräutigams abliefern muss. Oft entrichtet sogar der Bräutigam einen Brautpreis an seinen Schwiegervater, bzw. muss für ihn einige Jahre lang arbeiten.

In Stammesgebieten ist das Dorf die wichtigste Verwaltungseinheit. Jedes Dorf hat einen weltlichen Vorstand und einen Priester. Beide Stellungen sind erblich, benötigen aber die Zustimmung der Dorfältesten, die jedoch bei Fehlverhalten des Kandidaten auch eine andere Person aus der Familie des verstorbenen Oberhauptes wählen können. Die Dorfältesten können auch Personen, die sich gegen die Stammesnorm vergehen, bestrafen.

Eine wichtige Institution in Stammesgesellschaften sind die sogenannten Junggesellenhäuser, wie man sie bei den Juang, Paudi Bhuiyan, Bondo und Dongaria Kondh findet. Sie werden von den Dörflern gemeinsam im Dorfzentrum errichtet, und die ledigen Burschen schlafen dort. Sie lernen hier die traditionellen Tänze, Lieder und Geschichten. Die Junggesellenhäuser dienen als Versammlungsplätze für die Ältesten, die hier Angelegenheiten, die eine Allgemeinheit betreffen, besprechen, Fremde bewirten und nächtigen lassen und vom Gemeinschaftshaus aus die Zeremonien und Tänze organisieren.

In den Nicht-Stammesgruppen gibt es nichts, was diesen Junggesellenhäusern direkt entspricht. Am nächsten kommt ihm noch das *bhagavata ghar,* das Haus, in dem die heiligen Schriften aufbewahrt werden und das seit dem Mittelalter zum Zentrum im hinduistischen Dorf Orissas geworden ist (s. S. 349).

Religionen

In religiöser Hinsicht gibt es in Orissa Hindus, Muslime, Christen, Sikh, Jaina, Buddhisten und mehr als 5 Millionen Stammesmitglieder, deren Religion man als animistisch bezeichnen mag.

Der weitaus grösste Teil der Bevölkerung von Orissa praktiziert einen Hinduismus, der meist mit Jagannatha, dem Herrn des Universums, der neunten Inkarnation Visnus, verbunden ist. Daneben gibt es aber eine grosse Zahl von Göttern und Göttinnen, die von Region zu Region Namen und Bedeutung wechseln. Ist z. B. Samalesvari in Sambalpur die wichtigste Göttin, so ist es Bhagavati in Banpur, Maninag in Ranpur oder Birajai in Jaipur. Auch hat fast jedes Dorf seine lokale Thakurani-Göttin, die auf einem heiligen Platz ausserhalb der Siedlung verehrt wird. In traditionellen Brahmanen-Dörfern (*sasana*) gibt es meist einen Visnu-Tempel am einen Ende und einen Siva-Tempel am anderen.

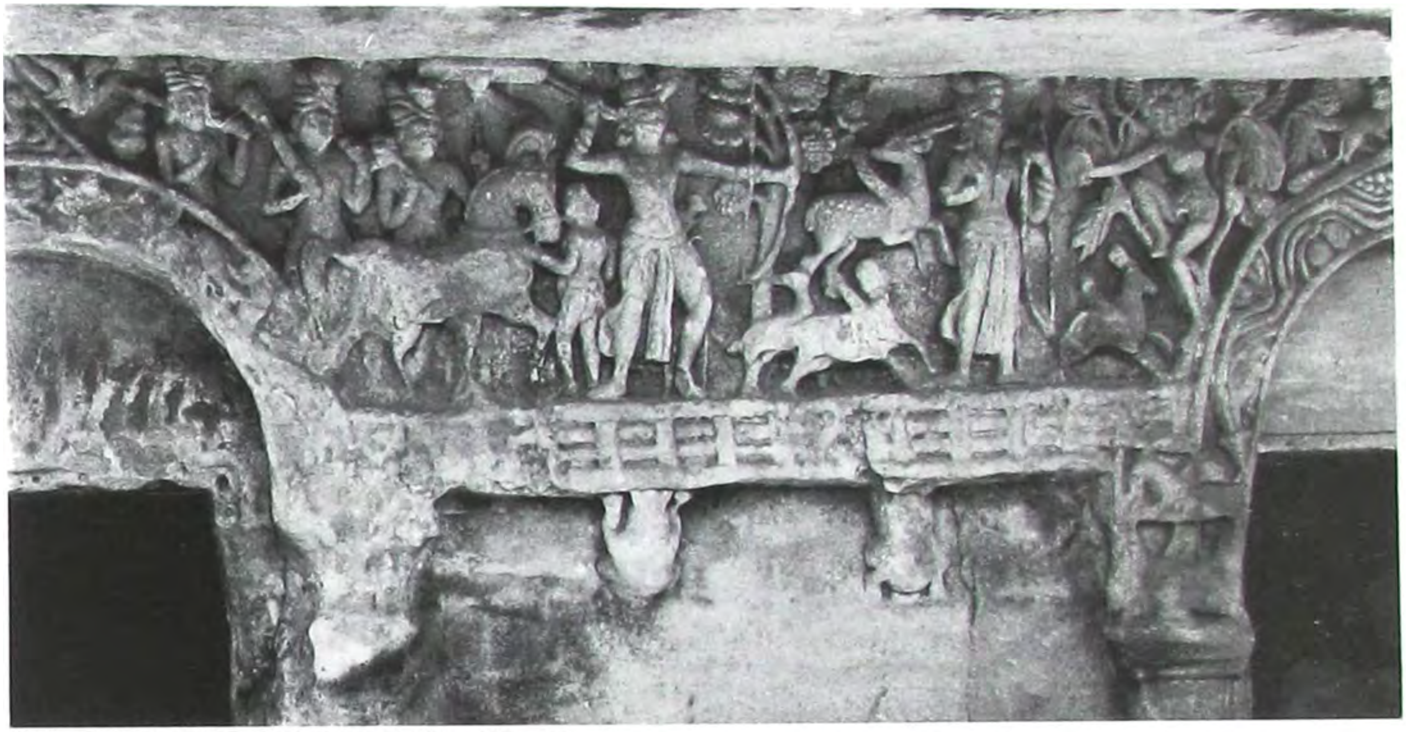
Die Stammesgruppen verehren andere Götter, Geister und Ahnen. Sie glauben an schwarze Magie, sehen die Ursache für plötzlichen Tod, für Unglück oder Krankheiten in übelwollenden Gottheiten und Zauberern. Doch finden sie in ihren Schamanen Menschen, die fähig sind, gegen diese schlechten Einflüsse anzukämpfen. Diese können die Ursachen eines Leidens erkennen und bieten durch zeremonielle Vorstellungen ein Heilmittel. – Stammesfeste sind meist mit dem bäuerlichen Jahreslauf verbunden, betreffen Säen, Ernten und Roden. Die religiösen Handlungen stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Zusammenarbeit, denn die meisten Zeremonien werden gemeinschaftlich durchgeführt, bzw. der Dorfpriester verehrt die Gottheiten für alle Dörfler.

Wirtschaftsformen

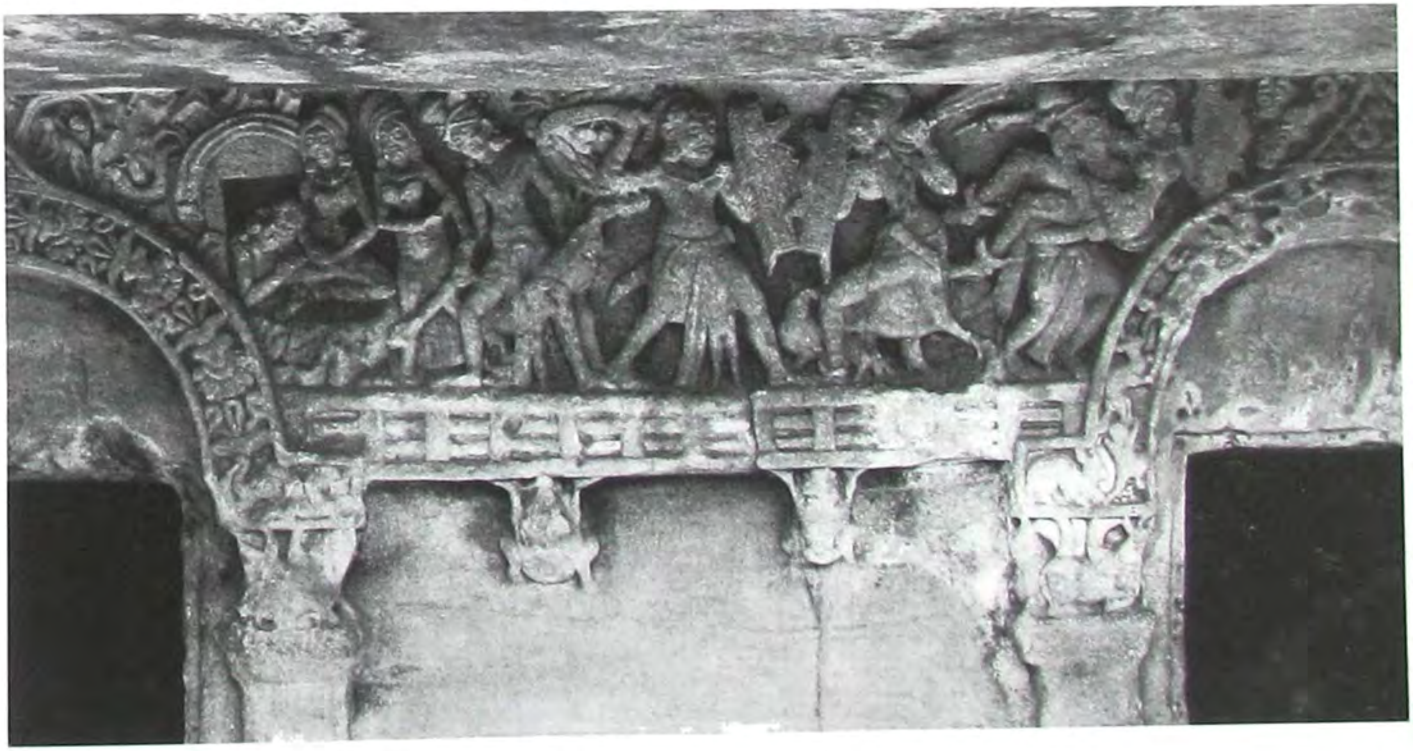
Es gibt nur noch einige wenige, kleinere Stammesgruppen, wie die Birhor, Mankidi, Mankidia und Berg-Kharia, die vom Sammeln und Jagen leben. Sie ziehen seminomadisch durch ihr Urwaldterritorium und sammeln ausser Nahrungsmitteln auch Waldprodukte, die sie verkaufen können.

Etwa 2 Millionen der Stammesbevölkerung leben vom Brandrodungsbau, so die Dongaria und Kutia Kondh, Lanjia Saora, Juang, Koya, Didayi und Paudi Bhuiyan. Beim Schwendbau werden die Bäume gefällt, das Buschwerk gerodet, später Laub, Äste und Wurzeln verbrannt, der Boden partiell gehackt und in die Erde vor der Regenzeit Samen gedibbelt bzw. Stecklinge gepflanzt. Der Boden ist nur für wenige Jahre fruchtbar. Dann wird ein anderes Stück Wald abgeholzt und dort neu angebaut, während im früheren Feld langsam wieder der Wald nachwächst. In grösseren Flächen kann sich dieser Schwendbau verheerend auswirken, da oft das Erdreich weggeschwemmt, wertvoller Baumbestand zerstört wird.

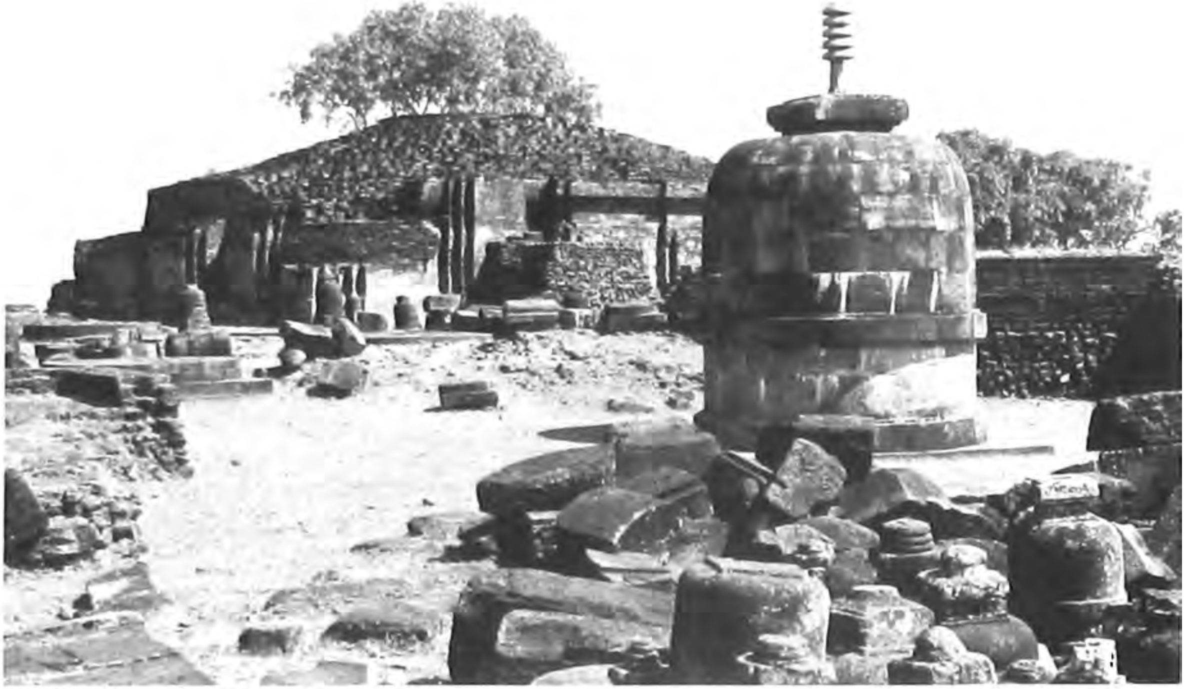
Der grösste Teil der Stammesbevölkerung lebt aber in festen Dörfern mit permanenter Landwirtschaft. Um ihnen durch künstliche Bewässerung, besseres Saatgut, Landrückerstattung usw. zu helfen, hat die Regierung 22 «Integrated Tribal Development Projects» sanktioniert, die sich um das ökonomische Wohl der Stämme kümmern sollen.



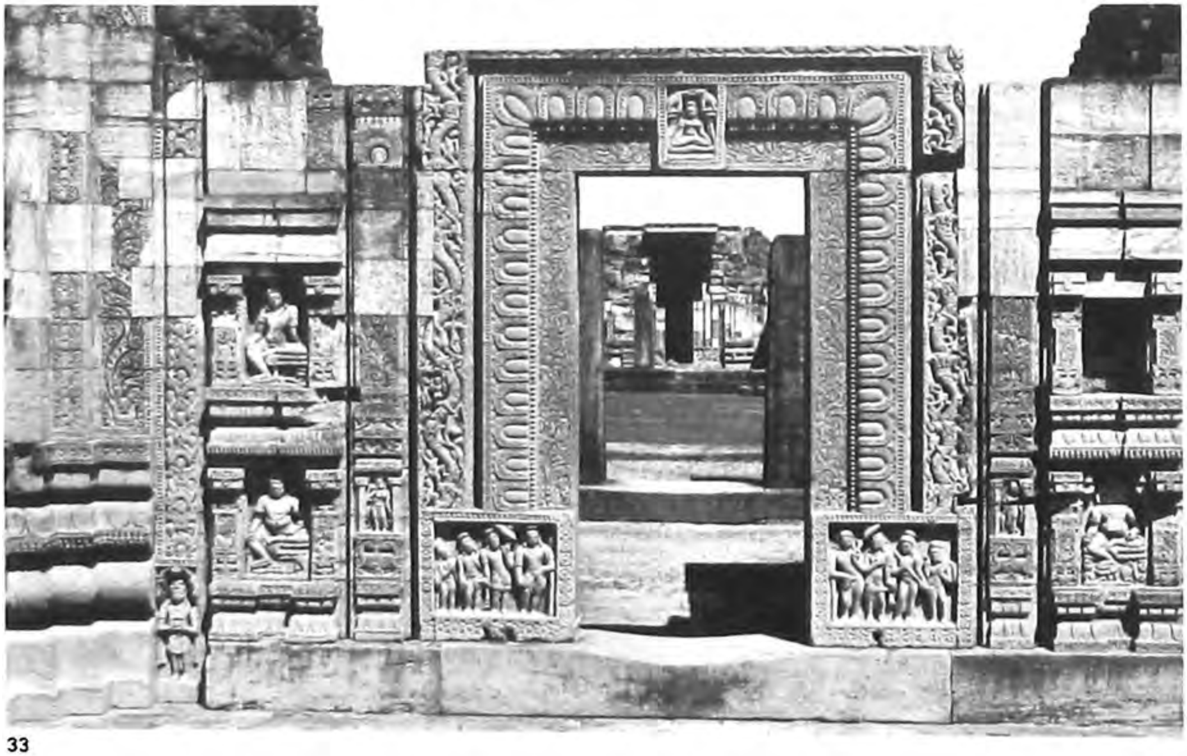
30, 31 Rani gumpha (Höhle 1), oberes Geschoss. Udayagiri.



31



32, 33 Stupa und Eingang zum Klosterkomplex. Ratnagiri.



33

Die Geschichte Orissas im Überblick

von Hermann Kulke

Geographische Grundlagen der Geschichte Orissas

Die im vorangegangenen Abschnitt behandelte geographische Lage Orissas bestimmte seit Anbeginn der Geschichte in doppelter und sich scheinbar widersprechender Hinsicht die historische und kulturelle Entwicklung dieses östlichen Bundesstaates Indiens. Durch die Küstenlage am Golf von Bengalen war Orissa einerseits stets in direktem Kontakt mit den wichtigen Küstenregionen von Ost- und Südindien. Orissa war zusätzlich durch das nach Westen verlaufende Tal des «Grossen Flusses» *(Maha nadi)* über Zentralindien mit Magadha in Bihar verbunden, dem klassischen Zentrum der frühen indischen Grossreiche der Mauryas (4.–2. Jh. v. Chr.) und der Guptas (320 bis etwa 550 n. Chr.). Im Verlaufe seiner Geschichte konnte somit Orissa in vielfältiger Weise kulturelle Einflüsse aus Nord-, Ost- und Südindien aufnehmen, die es in einer grossartigen Synthese zu einer eigenen Kultur verarbeitete. Orissa war damit stets mit anderen Regionen Indiens verbunden und wirkte zudem durch seinen Überseehandel bis nach Südostasien, wo zahlreiche Inschriften – vor allem in Indonesien – von der bedeutenden Stellung zeugen, die Orissa in den frühen kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen Indiens mit den Ländern Südostasien innehatte.

Andererseits nahm Orissa durch seine geographische Lage aber stets auch eine Sonderposition ein. Die Küstenlandschaft Orissas war von einer grossen Zahl mächtiger Ströme durchschnitten. Sie waren bis in die Neuzeit für mehrere Monate im Jahr unpassierbar und liessen Orissa für militärische Operationen fremder Truppen vermutlich bisweilen eher eine Falle als ein bequemes Durchzugsland sein. Schutz gegen Überraschungsangriffe aus dem Westen gewährten auch die Ausläufer der östlichen Ghat-Gebirge, die Orissa, insbesondere dessen zentrale Deltalandschaft, halbkreisförmig umgaben.

Diese teils sehr unwegsamen Gebirgszüge stellten bis in die neuste Zeit eher Rückzugsgebiete für die zahlreichen Stämme Orissas dar als Gebiete systematischer Siedlungspolitik der zentralen Königreiche Orissas. Diese geschützte Lage abseits der grossen politischen Zentren Indiens gewährte Orissa eine nahezu ungebrochene Eigenentwicklung, wie sie sonst bestenfalls den geographischen Randgebieten Indiens wie etwa Assam oder Nepal vergönnt war. So wurde Orissa auch erst drei Jahrhunderte später als Nordindien und Bengalen im Jahre 1568 n. Chr. von muslimischen Truppen unterworfen, konnte aber dank den geographischen Entfernungen seine Eigenstellung bis in die britische Zeit hinüberretten.

Es sind diese beiden nur scheinbar widersprüchlichen Komponenten, zumindest in kultureller Hinsicht gleichzeitig ein Durchzugs- und Rückzugsgebiet zu sein, die Kunst, Literatur und vor allem die Religion Orissas ganz entscheidend prägten und Orissa zu einer der bedeutendsten Kulturregionen Indiens werden liessen. Der Jagannatha-Kult, der in einem der nächsten Abschnitte noch näher besprochen werden soll, stellt in grossartiger Weise sowohl eine Synthese der vielfältigen Einflüsse dar, die Orissa im Laufe der Jahrhunderte aufnahm, wie ein Produkt seiner eigenständigen kulturellen Entwicklung. Er verbindet in einer auch für Indien einmaligen Weise Aspekte der Religionen der Stämme und Dörfer Orissas mit höchster brahmanischer Philosophie und Religion.

Die regionalen Schwerpunkte der historischen Entwicklung

Bevor wir beginnen können, die geschichtliche Entwicklung Orissas im Überblick nachzuzeichnen, ist es sinnvoll, auf ein weiteres Problem der historischen und kulturellen Geographie Orissas kurz hinzuweisen. In ähnlicher Weise, wie geographische Faktoren die Geschichte Orissas im Rahmen der Gesamtgeschichte Indiens und seiner verschiedenen Kulturregionen entscheidend beeinflussten, ist auch die Geschichte Orissas über weite Perioden hin entscheidend von der Entwicklung verschiedener Kerngebiete («nuclear areas») innerhalb Orissas geprägt. Diese Kerngebiete lagen meist im oberen Teil der Flussdeltas und in wenigen Fällen in Talerweiterungen stromaufwärts.

Als fruchtbare Gebiete, in denen bereits früh künstliche Bewässerung und Anbau von Nassreis existierten, bildeten sie die Stammlande der wichtigsten Dynastien, die im Verlaufe der Geschichte in Orissa nacheinander herrschten. Die damit verbundene mehrfache Verlagerung des Schwerpunktes der politischen Entwicklung Orissas führte zu einer steten Bereicherung auch der kulturellen Entwicklung durch Aufnahme verschiedener lokaler Einflüsse. Die zeitliche Abfolge des Hervortretens der einzelnen Kerngebiete spiegelt die groben Umrisse der Geschichte Orissas wider.

Das historisch älteste Kerngebiet stellt Süd-*Tosala* am südlichen Rand des Mahanadi-Deltas dar, das Gebiet, in dem die heutige Landeshauptstadt Bhubaneswar liegt. Hier befand sich die gleichnamige Hauptstadt der Provinz Kalinga nach deren Eroberung durch Kaiser Asoka im Jahre 261 v. Chr. Im 1. Jh. v. Chr. lagen hier Zentrum und die Hauptstadt Kalinganagara des mächtigen Reiches König Kharavelas, berühmt durch seine Inschrift bei den jainistischen Höhlen von Udayagiri unweit von Bhubaneswar.

Südlich von Tosali liegt am Chilka-See und Rushikulya-Fluss das Kerngebiet *Kongoda*, das etwa mit dem heutigen Ganjam Distrikt übereinstimmt. In ihm lag bereits unter Kaiser Asoka die zweite Provinzhauptstadt Jaugada, und aus ihr ging im frühen 7. Jh. n. Chr. unter den Sailodbhavas die erst bedeutende mittelalterliche Dynastie hervor.

Von Kongoda durch den Gebirgszug des Mahendragiri getrennt, lag im Südwesten am Golf von Bengalen im heutigen Andhra Pradesh in dem Gebiet von Chicakole und Vishakhapatnam die wichtige Region *Kalinga*. Der Name Kalinga, der sich in vorchristlicher Zeit wohl stärker auf Zentralorissa bezogen hatte, war in den frühen Jahrhunderten n. Chr. nach Süden «gewandert». Seit etwa 500 n. Chr. lag das Kerngebiet Kalingas in Kalinganagara am Vamshadhara-Fluss (nicht zu verwechseln mit dem früheren Kalinganagara bei Bhubaneswar). Dort stieg die Dynastie der Gangas zur führenden Macht Kalingas und Südorissas auf, bis der Ganga-König Anantavarman Codaganga um 1112 n. Chr. auch Zentral- und Nord-Orissa eroberte und das spätmittelalterliche Grossreich von Orissa begründete. Im nördlichen Deltagebiet des Mahanadi-Flusses und der Brahmani- und Baitarani-Flüsse lag Nord-Tosali *(Uttara Tosali)*, das etwa den heutigen Cuttack-Distrikt umfasste. Im Verlaufe der Geschichte trug dieses fruchtbare Kerngebiet zusammen mit dem nördlichen Balasore-Distrikt und Teilen des heute in Westbengalen liegenden Midnapur-Distrikts auch die Namen *Utkal* oder *Odra*. Beide Namen spielen zusammen mit Kalinga bis heute in Orissa eine wichtige Rolle. Die heutige Landesuniversität Orissas trägt den Namen Utkal-Universität, und aus Odra ging der Name Orissa hervor. Utkal-Tosali mit der Hauptstadt Jajpur war das Stammland der Bhauma-Kara-Dynastie, die nach den bereits genannten Sailodbhavas vom 8.–10. Jh. n. Chr. das Küstengebiet des gesamten heutigen Orissa beherrschten. Sie werden als Schöpfer der grossartigen buddhistischen Architektur Orissas angesehen, deren Zentrum in der Klosteranlage Ratnagiri südlich ihrer Hauptstadt Jajpur lag.

Im bergigen Hinterland lagen zwei weitere Kerngebiete, in denen zwei Linien der Bhanja-Dynastie herrschten. An der Nordgrenze von Orissa entstanden etwa um 900 n. Chr. im Distrikt von Mayurbhanj unter den Bhanja-Fürsten in *Khijinga-kotta* die bedeutenden hinduistischen Tempel von Khiching. Etwa gleichzeitig herrschten in Baudh am Mittellauf des Mahanadi-Flusses im Kerngebiet von *Khinjali-Mandala* ein weiterer Zweig der Bhanjas, denen wir die wichtigen Tempel von Baudh und Gandharadi verdanken. Auf die Zeit der zeitweiligen Abhängigkeit von der Bhauma-Kara-Dynastie, die in Küsten-Orissa den Buddhismus förderte, dürfte buddhistischer Einfluss zurückgehen (insbesondere die grosse Statue eines sitzenden Buddhas in Baudh), dem der frühere Fürstenstaat seinen Namen Baudh zu verdanken hat.

Westlich von Baudh erweiterte sich das Mahanadi-Tal zu der fruchtbaren Ebene von Sonpur-Sambalpur, die zusammen mit dem bis in das indische Bundesland Madhya Pradesh hineinreichenden Chattisgarh-Gebiet das wichtige Kerngebiet *Daksina* («Süd») *Kosala* bildete. Es war das Stammland der wichtigen «Monddynastie» oder Somavamsa, die seit dem 9. Jh. n. Chr. zur führenden Macht Westorissas aufstieg. Auf sie gehen wichtige frühmittelalterliche Tempelanlagen in Westorissa zurück wie etwa in Baidyanath bei Sonpur oder der berühmte Tempel der 64 Yoginis in Ranipur-Jharial am oberen Lauf des Tel-Flusses. Seit dem frühen 10. Jh. n. Chr. breitete sie sich schrittweise stromabwärts nach Zentral-Orissa aus, wo sie die inzwischen geschwächte Bhauma-Kara-Dynastie besiegte und erstmals West- und Zentral-Orissa vereinigte. Kunstgeschichtlich ist ihre Herrschaft für Orissa von grösster Bedeutung, weil mit ihnen neuerlich zentralindische und sogar westindische Stilelemente in Zentral-Orissa Eingang fanden, die wesentlich zur Ausformung des eigenen Stils der Architektur von Orissa beitrugen. Aus der Zeit ihrer Herrschaft über Zentral-Orissa im 10. und 11. Jh. stammen die grossartigen Tempel von Bhubaneswar wie z. B. die Muktesvara-, Rajarani- und Lingaraja-Tempel.

Die frühe Geschichte (3. Jh. v. Chr. bis 6. Jh. n. Chr.)

Die Frühgeschichte Orissas liegt im dunkeln. Im 4. und 3. Jh. v. Chr. muss es jedoch bereits zu beachtlichen Staatsbildungen gekommen sein, vermutlich auf der Ebene von Stammesfürstentümern, wie wir sie aus der Zeit Buddhas aus weiten Teilen Nordindiens kennen. Sie scheinen über eine erhebliche militärische Macht verfügt zu haben, denn Orissa wurde von dem ersten indischen Grossreich der Mauryas (320–185 v. Chr.) als letzte grösste Region Indiens (mit Ausnahme des fernen Südens) unterworfen. So beginnt die bisher uns bekannte Geschichte Orissas mit der Eroberung Kalingas durch Kaiser Asoka im Jahre 261 v. Chr. Der Widerstand der Kalingas muss beachtlich gewesen sein, denn nicht weniger als «150000 Menschen wurden verschleppt, 100000 getötet und viele Male mehr starben (an den Kriegsfolgen)», wie Asoka selber in seinen über das ganze indische Reich verteilten gleichlautenden Felsinschriften kund tat. Es war dieses Kriegserlebnis in Kalinga, durch das Asoka zum Buddhismus bekehrt wurde und der Buddhismus (durch seine kaiserliche Förderung) von einer bedeutenden Sekte vorübergehend zur indischen «Staatsreligion» und im folgenden Jahrtausend zur bedeutendsten asiatischen Religion aufstieg.

Als kluger Staatsmann vermied es

Asoka allerdings, die Kriegsgreuel auch in seinen zwei Inschriften in Orissa zu schildern. In zwei Separatinschriften in Dhauli bei Bhubaneswar und in Jaugada im südlichen Ganjam-Distrikt verkündete er statt dessen seine vom Buddhismus durchdrungene Staatsphilosophie ausdrücklich den unbesiegten Stämmen im bergigen Hinterland, die in dem berühmten Ausspruch gipfelte: «Alle Menschen sind meine Kinder.» Trotz Asokas Reue über die Folgen des Kalinga-Krieges blieb Orissa eine Provinz des Maurya-Reiches, die der direkten Verwaltung durch Hofbeamte unterstand, die in Dhauli und Jaugada residierten. Nach Asokas Tod begann jedoch das Maurya-Reich zu zerfallen, und auch Orissa dürfte bald seine Unabhängigkeit zurückerlangt haben.

Der erste uns bekannte König Orissas ist Kharavela, dessen Datierung jedoch bei Historikern nach wie vor umstritten ist. Manche glauben, dass seine Dynastie bald nach Asokas Tod oder Anfang des 2. Jh. v. Chr. an die Macht gelangte, während heute der grössere Teil der Historiker Kharavela in die zweite Hälfte des 1. Jh. v. Chr. datiert. Von Kharavela stammt die überaus bedeutende Inschrift in der Hathi Gumpha («Elefantenhöhle») in Udayagiri bei Bhubaneswar, die in einer für die frühe Geschichte Indiens einmalig detaillierten Weise die Taten aufzählt, die Kharavela bis weit nach Süd-, West- und Nordindien gebracht haben sollen. So soll er auch Rajagriha, die Hauptstadt des nordindischen Magadha-Reiches, erobert haben und von dort ein jainistisches Bildnis mit dem Namen Kalinga-Jina heimgeführt haben, das von einem Nanda-König geraubt gewesen sei. Da es an anderer Stelle der Inschrift heisst, dass Kharavela in seinem fünften Regierungsjahr ein Aquädukt der Hauptstadt Kalinganagara (vermutlich Shishulpagarh bei Bhubaneswar) repariert habe, das vor 300 Jahren ein Nanda-König erbaut habe, kann kein Zweifel bestehen, dass Orissa bereits 4 Jh. v. Chr. von einem Angehörigen der Nanda-Dynastie (etwa 350–320 v. Chr.), den Vorgängern der Mauryas, erobert worden war. All das deutet, wie bereits erwähnt, darauf hin, dass Orissa bereits vor der Eroberung durch Asoka im Jahre 261 v. Chr. ein bedeutender und mächtiger Staat gewesen sein muss, der im frühen 3. Jh. v. Chr. die Stärke besessen hatte, sich am längsten gegen den Expansionismus des Maurya-Reiches zur Wehr zu setzen. Die Annahme einer frühen Grösse Orissas wird weiter gestützt durch die steile Karriere des Königs Kharavela, unter dem Orissa für eine Generation sogar zum mächtigsten Reich Indiens aufstieg.

Kharavelas Name ist vor allem verbunden mit den grossartigen Höhlen von Udayagiri, die er als überzeugter Jaina für Mönche aus dem Felsen schlagen liess. Sie enthalten, nach dem Elefanten oberhalb der Asoka-Inschrift in Dhauli aus dem 3. Jh. v. Chr., die ältesten Zeugnisse einer bereits hoch entwickelten Plastik und Höhlenarchitektur in Zentralorissa.

Auf die Jahrhunderte früherer Grösse während der letzten Jahrhunderte v. Chr. folgte die sog. «dunkle Periode», in der Orissa abermals in eine grosse Zahl kleiner Fürstentümer zerfallen zu sein scheint, über die nahezu nichts bekannt ist. Archäologische Funde lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass zumindest in dem Gebiet um Bhubaneswar auch weiterhin bedeutende Kunstschulen ansässig waren, aus denen grosse Steinplastiken von Naga-Schlangen und Reste eines buddhistischen Stupas stammen. All dies ist ohne fürstliche Förderung nicht denkbar.

Ein Bild der politischen Zustände im 4. Jh. n. Chr. vermittelt der Feldzug des zweiten grossen Gupta-Kaisers Samudragupta (etwa 325–376). Auf seinem berühmten Siegeszug von Pataliputra (Patna) bis in die Gegend nördlich von Madras zog er durch West-Orissa und drang dann durch das Waldgebiet an die Küste von Kalinga vor. In West-Orissa besiegte er drei und an der Küste von Kalinga vier offensichtlich völlig selbständige Fürsten, was auf eine starke Zersplitterung der politischen Macht schliessen lässt. Wenn auch Orissa trotz des Einmarsches Samudraguptas nie zu dem klassischen nordindischen Reich der Guptas gehörte, so trugen doch dieser Feldzug und das Vorbild des grossen Gupta-Reiches zumindest indirekt zur schrittweisen Herausbildung grösserer Fürstentümer insbesondere in der Küstenregion von Kalinga im heutigen Andhra Pradesh bei.

Die frühmittelalterlichen Königreiche (7. Jh. bis 1112 n. Chr.)

Das erste bedeutende frühmittelalterliche Königreich in Orissa entstand in dem oben bereits erwähnten Kerngebiet von Kongoda im heutigen Ganjam Distrikt unter der Sailodbhava-Dynastie. Sie scheint von einem Stammesfürstentum des Gebirges (saila-udbhava = «Berg-entstanden») im späten 4. oder frühen 5. Jh. hervorgegangen zu sein und stieg im 7. Jh. zur führenden Macht von Süd- und Zentral-Orissa auf. Anfang des 7. Jh. wurden sie in den Machtkampf verwickelt, der zwischen den drei führenden Mächten Indiens um die Vormacht über Nord- und Zentralindien ausgefochten wurde: zwischen Harsa von Kanauj in Nordindien, Sasanka von Bengalen und dem Calukya-König Pulakesin II. von Badami in Westindien. Alle drei eroberten vorübergehend Teile Orissas. Der Sailodbhava-König erkannte zeitweise die Oberherrschaft des Königs von Bengalen an, veranstaltete aber nach der Erlangung seiner Unabhängigkeit das grosse vedische Pferdeopfer *(asvamedha)*, um damit auch rituell völlige Souveränität und sogar kaiserliche Würde zu erlangen.

Im Jahre 639 besuchte Hsüan-tsang, einer der grossen buddhistischen Indienpilger aus China, auch Orissa. Er hinterliess eine ausführliche Beschreibung von Odra, Kongoda und Kalinga. In Odra, dem nördlichen Orissa bis zum Mahanadi-Delta, sollen mehrere hundert buddhistische Klöster mit 10000 Mönchen und mehrere Stupas existiert haben, von denen er besonders jenen von Puspagiri erwähnt, der bisweilen (wohl unzutreffend) mit jenem von Ratnagiri identifiziert wird. In der Hafenstadt Caritra boten zahlreiche Kaufleute ferner Länder ihre kostbaren Waren an. In Kongoda hob Hsüan-tsang die grosse Zahl der befestigten Städte hervor. Im Gegensatz zu Odra gebe es dort jedoch über hundert hinduistische Tempel und keine Anhänger Buddhas – eine Feststellung, die mit den archäologischen Funden deutlich übereinstimmt: Im nördlichen Zentral-Orissa (Odra) liegen die grossen buddhistischen Stätten Orissas, während im südlichen Kongoda die sivaitischen Sailodbhavas herrschten.

Die Grösse der frühmittelalterlichen Staatenbildung Orissas begann im frühen 8. Jh. unter den Bhauma-Karas, deren Hauptstadt Jajpur in dem fruchtbaren Kerngebiet der Deltalandschaft Nord-Orissas lag. Das Jahr 736 n. Chr. gilt allgemein als der Beginn der von ihnen initiierten Zeitrechnung. Auch sie scheinen aus einem autochthonen Stamm (*bhauma* von *bhu* = Erde) hervorgegangen zu sein. Unter ihnen war erstmals Nord-Orissa mit Zentral- und Süd-Orissa und Gebieten am Mittellauf des Mahanadi-Flusses vereinigt, wenn auch die Herrschaft über weite Gebiete lokalen Fürstenfamilien in einem dem europäischen Feudalismus ähnlichen Herrschaftssystem unterstand. Neben dieser Vereinigung weiter Teile des heutigen Orissas liegt die Bedeutung dieser Dynastie vor allem in ihrer grosszügigen Förderung des Buddhismus, der, wie bereits der Bericht des chinesischen Pilgers Hsüantsang aus dem Jahre 639 zeigte, in Nord-Orissa über eine starke Anhängerschaft verfügte. Bauten in der Klosteranlage von Ratnagiri und Lalitagiri im Cuttack-Distrikt und zahlreiche hervorragende buddhistische Grossplastiken aus Nord- und Zentral-Orissa stammen aus der Zeit ihrer Herrschaft. Es ist durchaus möglich, dass die buddhistische Kunst Orissas unter den Bhauma-Karas ebenso wie die Kunst des Pala-Reiches von Bengalen und Bihar direkten Einfluss auf die Kunst Südostasiens und in besonderem Masse auf die Kunst der Sailendra-Dynastie in Java (z. B. Borobudur) ausgeübt hatte. Seit dem 9. Jh. bekannten sich die Bhauma-Könige jedoch in stärkerem Masse zum Sivaismus und Saktismus und waren eifrige Verehrer der Göttin als Durga oder in ihrer furchterregenden Form der Camunda. Bedeutende Göttinnentempel wie der Vaital Deula in Bhubaneswar oder der Varahi-Tempel in Chaurasi scheinen unter ihrem Einfluss entstanden zu sein.

Den Bhaumas folgte die bereits erwähnte Somavamsa-Dynastie, die in der Literatur oft fälschlicherweise auch als Kesari-Dynastie bezeichnet wurde. Die genaue Datierung ihrer Herrschaft ist noch immer eines der ungelösten Probleme der Geschichte Orissas. Ihr Stammland ist West-Orissa, von dem aus sie vermutlich seit dem frühen 10. Jh. begannen, stromabwärts die Mahanadi nach Zentral-Orissa vorzudringen. Nachdem sie die in Baudh regierenden Bhanja-Fürsten vertrieben hatten, besiegten sie die Bhaumas und vereinigten deren an der Küste gelegenes Königreich mit ihrem eigenen Stammland in West-Orissa. Ihr Königreich kann daher in gewisser Weise als «Vorläufer» des heutigen Bundesstaates von Orissa angesehen werden. Damit begann eine neue und grossartige Periode in der Geschichte Orissas, bekannt vor allem durch die Weltberühmte Tempelarchitektur der Somavamsa-Könige in Bhubaneswar. Gefördert wurde dieser plötzliche Aufschwung durch die bereits erwähnten zentral- und westindischen Einflüsse, die die Somavamsa aus ihrer Heimat in West-Orissa mitbrachte und denen auch weiterhin der Weg nach Zentral-Orissa offenstand, da West- und Zentral-Orissa unter dieser Dynastie erstmals vereinigt war.

Politisch dagegen war ihre Herrschaft weniger glücklich. Eingekeilt zwischen die sich in Süd-Orissa seit etwa 1030 neu formierende Ganga-Dynastie und die vorübergehend wieder erstarkende Pala-Dynastie von Bengalen, zerfiel die politische Autorität der Somavamsis zunehmend. Nachdem sich dann der Westen Orissas im späten 11. Jh. unter einer Seitenlinie der Dynastie selbständig gemacht hatte, war es nur eine Frage der Zeit, bis eine neue Dynastie die Macht über das fruchtbare und inzwischen politisch und kulturell sehr bedeutende Deltagebiet von Zentral-Orissa an sich reissen würde.

Das spätmittelalterliche Grossreich von Orissa (1112–1568)

Mit der Eroberung Orissas im Jahre 1112 durch Anantavarman Codaganga begann die Periode des spätmittelalterlichen Grossreiches von Orissa. Als Angehöriger der Ganga-Dynastie von Kalinga und Süd-Orissa hatte er in seinen frühen Regierungsjahren mehrere Niederlagen durch die Cola-Dynastie Südindiens hinnehmen müssen. Er gab daher seine zunächst nach Süden gerichteten Expansionspläne auf und eroberte von Kalinga aus das fruchtbare Deltagebiet des Mahanadi-Flusses, das von nun an das politische und religiöse Zentrum des sich von den Ufern der Ganges bis in das fruchtbare Deltagebiet des Godavari-Flusses ausdehnende Königreiches wurde. Durch die Eroberung Orissas durch die Gangas aus Kalinga wurden über mehrere Jahrhunderte hin deren Telugu sprechende Stammlande an der Ostküste von Andhra Pradesh mit Orissa vereinigt, wie auch weite Teile der Hugli- und Midnapur-Distrikte in Südbengalen. Diese Erweiterung des Konigreichs von Orissa über die Oriya sprechenden

Gebiete hinaus führte zu einem grossen Aufschwung der kulturellen Leistungen Orissas, insbesondere auf dem Gebiet der Literatur.

Das Lebenswerk Codagangas war jedoch ohne Zweifel weniger seine militärischen Erfolge als vielmehr die Erbauung des heutigen monumentalen Jagannatha-Tempels in Puri. Es ist viel darüber gerätselt worden, warum Codaganga als Angehöriger einer Dynastie, die seit Jahrhunderten Siva-Gokarnasvamin, eine frühere Stammesgottheit auf dem Mahendra-Berg, als Familien- und Reichsgottheit verehrt hatte, den grössten Tempel seines Reiches dem Gotte Visnu-Jagannatha und ausserhalb seines Stammlandes errichtet hatte. Man hat oft angenommen, dass Codaganga von dem grossen südindischen Reformator Ramanuja zum Visnuismus bekehrt worden sei. Eine genaue Untersuchung seiner zahlreichen Inschriften hat jedoch ergeben, dass er bis zu seinem Lebensende ein getreuer Anhänger des Gottes Siva blieb. Mit der Errichtung des Jagannatha-Tempels verfolgte Codaganga ohne Zweifel – wenn sicherlich auch nicht ausschliesslich – auch politische Ziele: schon die Höhe des monumentalen Tempels spricht dafür. Sie stimmt genau mit jener des bis dahin grössten Tempels Indiens in Tanjore, der Hauptstadt der Colas, der südindischen Rivalen der Gangas, überein. Der Jagannatha-Kult mit seinen starken Beziehungen zum Sivaismus und Saktismus und den Stammesreligionen Orissas war hervorragend geeignet, die Angehörigen der verschiedenen Religionen Orissas in einem Kult zu vereinen, der von nun an stark mit den hinduistischen Königen Orissas verbunden war.

Die engen Beziehungen des Königtums von Orissa mit dem Jagannatha-Kult gehen jedoch in besonderem Masse zurück auf Anangabhima III. (1211–1239), der nicht nur als erster König Jagannatha als seinen eigenen höchsten Gott *(istadevata)* verehrte, sondern sich in mehreren Inschriften als dessen Sohn *(putra)* und irdischen Stellvertreter *(rauta)* bezeichnete. Indem er ferner Jagannatha auch als obersten König des Orissa-Reiches *(samraja)* anerkannte und vermutlich sogar die heutige Trinität von Puri durch Einbeziehung Balabhadras schuf, kann er mit Fug und Recht als der Begründer des Jagannatha Kultes in seiner heutigen Form und des Gajapati-Königtums von Orissa bezeichnet werden. Obschon es als sicher gelten kann, dass Anangabhima als überzeugter Anhänger Jagannathas handelte, tragen doch auch seine Taten in Puri deutliche politische Züge. So liess er die Oberherrschaft Jagannathas (damals noch Purusottama genannt) über das Königreich von Orissa und seine neue Stellung als Sohn des Reichsgottes erstmals in einer Inschrift inmitten des Cola-Reiches genau zu der Zeit verkünden, als dieses bis dahin mächtigste Reich Südindiens von Diadochenkämpfen heimgesucht wurde.

Der Name Gajapati («Herr der Elefanten» – für die Orissa seit dem Altertum berühmt war) wurde erstmals von Anangabhimas Sohn Narasimha I. getragen. Er wurde in den folgenden Jahrhunderten der wichtigste Titel der Könige Orissas. Narasimha I. ist einer der wenigen hinduistischen Herrscher seiner Zeit, der aus der Defensive gegenüber den muslimischen Herrschern Nordindiens (seit 1192) heraustrat und seinerseits in Angriffskriegen bis weit nach Bengalen vorstiess. Narasimhas Ruhm beruht jedoch weit mehr auf dem Tempel des Sonnengottes Surya von Konarak, den er um 1250 n. Chr. erbauen liess und der ihn zu Recht unter die grossen Bauherren der Weltgeschichte einreiht. Als letzter der drei monumentalen Tempel Orissas (Lingaraja, Jagannatha, Konarak) die seit 1050 im Abstand von je hundert Jahren entstanden, stellt er in gewisser Weise die Kulmination der hinduistischen Tempelarchitektur Gesamtindiens dar. Narasimha schien mit ihm das Werk seines Vorfahren Codaganga nicht nur übertreffen, sondern in gewisser Weise auch Jagannatha als Staatsgott ablösen zu wollen, um die Legitimation der Könige Orissas stärker mit einer gesamtindischen Gottheit wie dem Sonnengott Surya zu verbinden, dessen bedeutendstes Heiligtum im heutigen Pakistan lag und inzwischen mehrfach von muslimischen Truppen angegriffen und geplündert worden war. Von den späteren Herrschern folgte allerdings niemand dem Vorbild Narasimhas. Konarak war zwar der Höhepunkt der Tempelarchitektur Orissas, blieb aber als religiöse Institution an Bedeutung weit hinter anderen Heiligtümern Orissas zurück, während der Jagannatha-Kult in Puri in immer stärkerem Masse nicht nur Staatsreligion, sondern auch die Religion des Oriya-Volkes wurde.

Unter den Nachfolgern Narasimhas fiel das Königreich Orissa zunehmend wieder auf die alten Kerngebiete im eigentlichen Orissa und Kalinga in Andhra Pradesh zurück. Im Jahre 1360/61 drang sogar der mächtige Sultan von Delhi, Firoz Shah, mit einer kleinen, aber schlagkräftigen Truppe bis nach Zentral-Orissa vor, besiegte den Ganga König Bhanudeva III. und verwüstete einen Jagannatha-Tempel, wobei es unklar ist, ob es sich um den Tempel in Puri oder jenen um 1230 in Cuttack errichteten handelte. Das König Bhanudeva aufgezwungene Tributärverhältnis bestand jedoch nur nominell, und auch dies nur für kurze Zeit.

Im Jahre 1436 riss der General Kapilendra vermutlich nach dem Tode des kinderlosen König Bhanudevas IV. die Herrschaft an sich und begründete die kurzlebige, aber mächtige Dynastie des «Sonnengeschlechts» (Suryavamsa), die unter dem Namen Gajapati-Dynastie bekannt wurde. Unter Kapilendra, einem fähigen Kriegsführer und geschickten Herrscher, drangen Heere des Reiches von Orissa siegreich bis Bengalen und im Süden sogar weit über Madras hinaus in das Gebiet von

Tiruchirapalli vor. Unter ihm stieg Orissa zum mächtigsten hinduistischen Reich seiner Zeit auf.

Als Usurpator hatte er zunächst gegen den Widerstand der Anhänger der gestürzten Dynastie zu kämpfen, denen er in einer berühmten Inschrift am Jagannatha-Tempel mit Konfiskation ihres Eigentums und Verbannung aus dem Reich drohte, während er die Bevölkerung durch Steuererlass und die einflussreichen Priester des Staatsgottes in Puri durch wertvolle Geschenke zu gewinnen suchte. Auf ihn geht eine interessante Neuerung in der Ideologie des Jagannatha-Königskultes zurück. Seinen Widersachern drohte er in zahlreichen Inschriften mit dem Zorn des Staatsgottes mit der Begründung, dass Widerstand gegen seine eigenen Befehle Verrat an Jagannatha sei.

Unter Kapilendras Sohn Purusottama (1467–1497) erlitt Orissa durch das zentralindische Bahmani-Sultanat und das hinduistische Reich von Vijayanagara vorübergehend schwere Rückschläge im Süden. In mehrjährigen Kämpfen gelang es Purusottama aber, beide Feinde zu besiegen, worauf ihm der König von Vijayanagara sogar seine Tochter zur Ehe gab.

Auf diese Ereignisse geht vermutlich eine der beliebtesten Legenden Orissas zurück, die mit einer wichtigen Neuerung im Jagannatha-Kult zusammenhing. Bis heute ist die vornehmste Pflicht der Rajas von Puri, vor Beginn des jährlichen Wagenfestes *(ratha yatra)* die drei Götterwagen rituell mit Wasser und einem Besen zu reinigen. Dies sei, so heisst es in der Legende, dem südindischen König von Kanchipuram zu Ohren gekommen, der es daraufhin ablehnte, seine Tochter, um deren Hand Purusottama angehalten hatte, einem «sweeper» zur Frau zu geben. Purusottama habe daraufhin den Schwur getan, die Königstochter im Krieg zu entführen und sie dann einem wirklichen Strassenkehrer zur Frau zu geben. Nachdem Purusottama den Krieg mit aktiver Hilfe des Gottes Jagannatha gewonnen hatte, führte jedoch sein Minister die Prinzessin dem immer noch erzürnten König Purusottama in dem Augenblick zu, als er wieder die Wagen der Götter von Puri reinigte. So lautet das glückliche Ende der «Kañcikaberi»-Legende. – Fraglich bleibt, ob die Priester Puris die zeitweise Schwäche Purusottamas ausgenützt hatten, ihn zu dieser «niederen» Tätigkeit zu bewegen, um ihre höhere Priesterstellung zu demonstrieren, oder ob – was wahrscheinlicher ist – Purusottama in einem geschickten Schachzug als «Erster Diener» *(adya sevaka)* damit nun selber Priesterdienst übernahm, um die immer mächtiger werdenden Priester Puris selber stärker überwachen zu können.

Auf Purusottama folgte Prataparudra (1497–1540), unter dessen Herrschaft das Königreich von Orissa bereits mehrere harte Rückschläge hinnehmen musste, die bereits den Untergang des Reiches in der Mitte des 16. Jh. vorausahnen liessen. Der Grund für den plötzlichen Niedergang ist allerdings nicht, wie dies manchmal geschieht, dem Einfluss der weltentrückenden Lehre des visnuitischen Heiligen Caitanya zuzuschreiben, der sich 1512 endgültig in Puri niederliess. Ausschlaggebend ist statt dessen die Tatsache, dass dem Reich Anfang des 16. Jh. fast gleichzeitig drei mächtige Feinde erwuchsen, im Norden in dem wieder erstarkenden Sultanat von Bengalen, im Westen in dem neuen zentralindischen Sultanat von Golkonda und im Süden im Vijayanagara-Reich, dessen mächtigster Herrscher Krisnadevaraya seit 1512 systematische Eroberungskriege in Süd-Orissa begann. Hinzu kamen Intrigen und Verrat am Hofe des Gajapati-Königs. Nach einer vorübergehenden Atempause unter dem letzten König Mukunda wurde Orissa im Jahre 1568 ebenso ein Opfer des Hochverrates mehrerer hoher Offiziere wie des überraschenden Angriffes der Truppen des Sultans von Bengalen.

Orissa unter islamischer Herrschaft

Etwa gleichzeitig mit der Besetzung von Nord- und Zentral-Orissa durch die afghanischen Truppen Bengalens erobert das Sultanat von Golkonda Süd-Orissa. Damit war das Königreich von Orissa, das seit dem frühen 12. Jh. die führende Macht in Ostindien war, in erstraunlich kurzer Zeit zusammengebrochen. Das anfängliche Chaos wurde noch erhöht durch die Vernichtung des Jagannatha-Kultes durch den afghanischen Heerführer Kalapahar. Für die Kontinuität der Kultur Orissas war es deshalb von entscheidender Bedeutung, dass in dieser Zeit ein Fürst Ramacandra am südwestlichen Rande des Mahanadi-Deltas in Khurda einen kleinen, aber bedeutenden lokalen Nachfolgerstaat aufzubauen vermochte. Als der Mogul-Kaiser Akbar die Afghanen in Bengalen 1590 besiegte und Puri zum Kronland erklärte, nützte Ramacandra die Gunst der Stunde und erneuerte den Jagannatha-Kult in Puri. Als Akbar zwei Jahre später Orissa endgültig dem Mogul-Reich einverleibte, erkannte er Ramacandra als Nachfolger der früheren Gajapatis an und setzte ihn zudem als Herrscher über die kleinen Fürstenstaaten Zentral-Orissas ein.

Die Geschichte Orissas unter den Moguln im 17. und frühen 18. Jh. ist im wesentlichen die Geschichte der Khurda-Dynastie. Ihre Stellung beruhte vor allem auf ihrer starken Position in dem von ihnen erneuerten Jagannatha-Kult, der auch wirtschaftlich durch das Pilgerwesen immer bedeutender wurde, sowie auf ihren Beziehungen zu den Fürstenstaaten in Orissa, von denen sie «wie Götter» verehrt wurden, wie ein muslimischer General 1660 an den Hof in Delhi berichtete. An dieser Stellung vermochten letztlich auch mehrere für Khurda nahezu vernichtende Angriffe der Mogul-Gouverneure auf die Residenzen Khurda und Puri nichts Entscheidendes zu ändern. Denn je schwächer ihre militärische Position wurde, um so mehr verstärkten sie ihre Kontrolle über den Jagannatha-Kult, was die Provinzgouverneure fast zwangsläufig dulden mussten, da auch sie aus wirtschaftlichen Gründen an der Aufrechterhaltung des Kultes interessiert waren, was wiederum nur die hinduistischen Rajas von Khurda gewährleisten konnten. Dieser Übereinstimmung der Interessen zwischen dem Provinzgouverneur und dem Raja von Khurda ist es auch zu verdanken, dass im Jahre 1692 die Ausführung des ausdrücklichen Befehls Kaiser Aurangzebs, den Jagannatha-Tempel zu zerstören, verhindert werden konnte.

Bedrohlich wurde die Situation für die Rajas von Khurda erst, als die Gouverneure der Nawabe von Bengalen in der Phase des Niederganges des Mogul-Reiches im frühen 18. Jh. versuchten, den Jagannatha-Tempel ihrer direkten Kontrolle zu unterstellen. Die Rajas von Khurda reagierten darauf, indem sie mehrmals die Götterfiguren Puris in unwegsame Gebiete Süd-Orissas brachten und damit die Wallfahrt nach Puri empfindlich beeinträchtigten. So entstand im Jahr 1736 die eigenartige Situation, dass ein neuer, muslimischer Provinzgouverneur die Götterfiguren gegen den Widerstand des Rajas von Khurda nach Puri zurückbringen liess und den Raja von Khurda absetzte. Wenn auch wenige Jahre später dessen Sohn wieder den Thron zurückerlangte, so ging doch aus diesen Machtkämpfen Khurda derart geschwächt hervor, dass der Untergang seines Gajapati-Königtums nur noch eine Frage der Zeit sein konnte.

Orissa unter den Marathen

Im Jahre 1742 brach ein Kampf um die Vormacht über Orissa zwischen den Marathen von Nagpur im heutigen Madhya Pradesh und Alivardi Khan aus, dem Nawab von Bengalen, der 1751 mit der De-facto-Abtretung Orissas an die Marathen endete. Die Herrschaft der Marathen wurde vor allem von britischen Historikern oft als Zeit der Plünderung und des Chaos dargestellt. Dieses Bild trifft jedoch nur sehr bedingt zu. Kulturell, vor allem in literarischer und religiöser Hinsicht, kann sie eher als eine Zeit der Renaissance der Oriya-Kultur angesehen werden. So stammen zahlreiche Palmblattmanuskripte der reichen Sammlung des State Museum in Bhubaneswar aus der Zeit ihrer Herrschaft.

Für die Khurda-Dynastie brachte die Herrschaft der Marathen jedoch das Ende ihrer führenden Rolle unter den hinduistischen Fürsten Orissas. Denn während die muslimischen Provinzgouverneure in gewisser Weise bei der Ausübung ihrer Herrschaft auf sie sogar angewiesen waren, so musste den hinduistischen Marathen die Stellung der Khurda-Rajas verdächtig erscheinen, die für sich in Anspruch nahmen, die geheimen und heiligen Herrscher Orissas zu sein. Im Jahre 1760 nahmen sie deshalb einen unwichtigen Grund zum Anlass, die Rajas von Khurda zu entmachten, indem sie die direkte Verwaltung des Tempels in Puri übernahmen und die Fürsten Zentral-Orissas ihrer eigenen direkten Herrschaft unterstellten.

Im Jahre 1757 hatte mit der entscheidenden Schlacht bei Plassey, in der die britische East India Company die Truppen des Nawabs von Bengal besiegte, bereits eine neue Epoche der indischen Geschichte begonnen: die Zeit der britischen Herrschaft. Nach der Übertragung der Steuererhebungsrechte in Bengalen, Bihar und Orissa (eine Anerkennung ihrer De-facto-Herrschaft) durch den schwachen Mogul-Kaiser begannen die Briten alsbald mit den Marathen über die Abtretung der Provinz Orissa zu verhandeln. Nachdem die Verhandlung (in dem der Jagannatha-Tempel eine wichtige Rolle spielte) mehrfach gescheitert waren, eroberten die Briten Orissa 1803.

Orissa unter britischer Herrschaft

Die Briten folgten der Praxis der Moguln und unterstellten die Küstenregion («Moghulbandi») ihrer direkten Herrschaft, während sie die Fürstenstaaten im bergigen Hinterland als Verbündete anerkannten und die Herrschaft in ihnen weitgehend den einheimischen Rajas überliessen. Die frühe Herrschaft der Briten in der Küstenregion ähnelt in den frühen Jahren, bezeichnenderweise deutlich der Einschätzung der Herrschaft der Marathen durch britische Historiker. Rigorose Steuereintreibungen, die Einführung neuer Handelsmonopole und die Entmachtung des alten Militia-Standes führten zu Unruhen, die sich 1817 in dem Paik-(«Militia»-)Aufstand in Zentral-Orissa Luft machten, der keineswegs sofort niedergeschlagen werden konnte. Die Oriyas bezeichnen den Aufstand stolz als den ersten Volksaufstand Indiens gegen die britische Herrschaft.

Bekannter wurden allerdings die Auseinandersetzungen um die heftigen Vorwürfe der Missionare gegen die britische Unterstützung und indirekte Verwaltung des Jagannatha-Tempels, der ihnen als Inbegriff des «Götzenhauses» erschien. Es kam zu heftigen Diskussionen im britischen Unterhaus über «Juggernaut», und die Missionare gewannen insofern, als die berüchtigte Pilgersteuer abgeschafft wurde und die britischen Subventionen für den Kult (letztlich den Pilgersteuern entnommen) stufenweise abgebaut wurden. Paradoxerweise trug die Propaganda der Missionare, die Puri als das «Jerusalem des Hinduismus» bezeichneten, zumindest indirekt zur weiteren Stärkung des Kultes unter den Hindus Indiens und im besonderen Masse in Orissa bei, wo der Kult im späten 19. Jh. zu einem Symbol des erwachenden Oriya-Nationalismus aufstieg.

Der Beginn des Oriya-Nationalismus wird mit der katastrophalen Dürre und

Hungersnot im Jahre 1866 in Verbindung gebracht, denen nahezu ein Drittel der Bevölkerung zum Opfer fiel und in Orissa das Gefühl der Ohnmacht und des Verlassenseins zwischen den grossen Provinzen von Calcutta und Madras stärkte. Ziele der Oriya-Bewegung waren vor allem Abwehr des Versuches, die Sprache Oriya durch Bengali und Hindi zu ersetzen und die von Orissa zum Teil seit mehreren Jahrhunderten getrennten Aussenbezirke wieder mit Orissa zu vereinen, um eine zusammenhängende Provinz aller Oriyas zu schaffen. Eine bedeutende Rolle in diesem Kampf spielten der christliche Advokat Madhusudan Das, sowie die grossen Oriya-Dichter wie Radhanatha Ray und im frühen 20. Jh. die von Gopabandhu Das gegründete Satyabadi-Schule, die eine Erneuerung Orissas durch Erziehung anstrebte. Der Weg der Wiedervereinigung Orissas verlief zunächst über die Schaffung einer neuen Provinz im Jahre 1911, die Bihar und Orissa umfasste, bis dann 1936 eine selbständige Provinz Orissa gegründet wurde. Ihren Abschluss fand dieses Bestreben der Oriyas jedoch erst am 1. Januar 1948, als nach Erlangung der Unabhängigkeit auch die zahlreichen Fürstenstaaten Orissas mit der Küstenregion vereinigt wurden. Wenige Grenzgebiete blieben jedoch trotz einer starken Oriya-sprechenden Bevölkerung weiterhin in Andhra Pradesh, Bihar und Bengalen (z. B. Mandasa, Seraikkela und Midnapur).

Architektur

von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

1. Die Stadt

Als typisches Landstädtchen von Orissa schildern wir die frühere Hauptstadt des einst unabhängigen Fürstentums Badakhemundi, das von einem Fürstenhaus der späten Ganga regiert wurde: die Stadt Digapahandi. Heute ist Digapahandi zum unbedeutenden Verwaltungszentrum einer Taluka-Gemeinde innerhalb des Ganjam-Distrikts herabgesunken, denn es hat keine bedeutenden Werkstätten oder Industrien. Deshalb haben sich hier, wie in so vielen Städten Orissas, die traditionellen Lebensformen recht gut erhalten, auch wenn das Stadtbild in einigem wesentlich verändert wurde: Die Hauptstrasse wie auch eine verbreiterte Gasse, die die Stadt mit der Landstrasse und der Bushaltestelle verbindet, sind geteert, Wasserleitungen und elektrische Leitungen verlegt, einzelne Häuser durch Zementfassaden modernisiert und der Palastkomplex zu einer Ruine zerfallen.

Die Stadt, lokal durchaus *gam,* Dorf, genannt, im Gegensatz z. B. zu einer *sahara,* Stadt, wie Berhampur mit mehr als 100 000 Bewohnern, liegt in einer hügellosen Ebene und ist mit allen Strassen strikt West–Ost ausgerichtet. Die Stadt ist «nach Plan gewachsen». *Sahi*-Strassen werden in rechtem Winkel von den *gali*-Gassen gekreuzt, in denen sich in der Regel keine Haustüren befinden. Schmale Gassen, die eigentlich nicht zum Passieren gedacht sind, nennt man *gurji.* Die Häuser sind in jeder Strasse seitlich aneinander gebaut und besitzen Veranda, Haupthaus und Hinterhof.

Im Westen der Stadt liegt, über dem grössten rechteckigen Teich der Stadt, der königliche Palast, *nahara,* umgeben von einer hohen Mauer. Sein grosses Tor liegt am oberen Ende der breiten Hauptstrasse, *badadanda,* die kerzengerade von Westen nach Osten verläuft und am unteren Ende an den Stufen des Gundicha-Tempels endet. Im Palastkomplex liegt ausser dem Heiligtum der Familiengöttin der Fürstenfamilie Manikesvari auch der Tempel der Jagannatha Trias. Alljährlich werden die Kultbilder von Jagannatha, Balabhadra und Subhadra in einer grossen Wagenprozession aus dem Palasttempel durch die Hauptstrasse zum Gundicha-Tempel und dann wieder zurück geführt. Da der *ratha*-Wagen mehr als 15 m breit ist, von Hunderten von Leuten gezogen und gestossen wird, muss diese Hauptstrasse sehr breit sein. Sie wird von den Läden und zweistöckigen Wohnungen der Geschäftsleute, Kumuti (Telegu-Sprecher), Brahmanen und auch Bauernkastigen gesäumt, die traditionellerweise Getreide, Hülsenfrüchte, Salz, Petroleum und Stoffe verkaufen. In der Strasse selbst schlagen am Vormittag oft Gemüsehändler ihre kleinen Stände auf und halten in Körben oder auf Matten und Lumpen am Boden Zwiebeln, Auberginen, Jamswurzeln, Spinat und Chilli feil. Auf kleinen Emporen wird auch Tee gekocht und an Standpublikum ausgeschenkt, Zigaretten und Betel verkauft, in einigen Läden werden Süssigkeiten zubereitet und abgewogen. Traditionellerweise ist die Strasse hartes, staubiges Erdreich. Die Häuser liegen eng nebeneinander, haben immer mit den Nachbarn gemeinsame Seitenwände, wobei die Ostwand immer dem im Westen angrenzenden Hausteil gehört.

Parallel zu dieser Hauptstrasse laufen die *sahi* oder Strassen, die nach der Kaste der dort ansässigen Bewohner benannt werden.

Neben dem Eingang zum Palast liegen kleinere Tempel und *matha*-Tempelheime. Im Süden schliesst daran die *karana sahi,* wo die Familien der früheren Rechnungsführer, der Verwaltungsbeamten des Königs, leben. Hier wohnen auch ein paar Familien von

Telegu sprechenden Kama-Brahmanen, die von den Engländern als Administratoren zugezogen worden sind. Im Norden ist die Strasse der *odiya* oder königlichen Soldaten. Nahe bei ihrem Viertel findet man auch die kurze Gasse der Prostituierten, die *dari sahi,* wo in den Abendstunden die alten Damen nach Freiern für ihre jüngeren Verwandten Ausschau halten. Letztere bekommt man in der Stadt nicht zu Gesicht, sie gehen ausschliesslich in ihren eigenen Häusern ihrem Gewerbe nach.

Die wichtigsten beiden Strassen im Süden der Stadt werden von den Brahmanen bewohnt. Die eine wird *bada brahmana sahi,* grosse Brahmanen-Strasse, die andere *sana brahmana sahi,* kleine Brahmanen-Strasse, genannt; es gilt als prestigefördernd, in der ersteren zu wohnen. Von der zweiten, auch *khandia sahi,* unvollständige Strasse, genannt, heisst es, sie sei gefährlich: in nächster Nähe leben die Hirten, und oft greift eine Feuersbrunst von dort auf die Häuser dieser Strasse über. Einige Häuser hier werden von Fischern bewohnt, die in den Tümpeln und Teichen der Umgebung mit Netzen und Reusen fischen. Sie verkaufen ihren Fang am Abend in der Hauptstrasse an alle, ausser an Witwen, die auf diesen Genuss verzichten müssen.

Hinter den Brahmanen-Häusern erstrecken sich die Felder der Pandara-Gärtner, die hier vor allem Gemüse anpflanzen. Ihre Gärten sind eingezäunt. Sie werden von einem zentral gelegenen Brunnen aus bewässert. In der Verlängerung der «kleinen Brahmanen-Strasse» nach Westen leben die Armreifenmacher, die Ölpresser, Schnapsbrenner, Goldschmiede und Mali, die in den Siva-Tempeln die Zeremonien ausführen und als Bläser von Tuben und Muschelhörnern tätig sind. Ihre Häuser sind insgesamt bescheidene Gebäude, einstöckig, mit Reisstrohbündeln gedeckt. Hinter ihnen liegt die Strasse weiterer Pandara-Gärtner. Sie öffnet sich auf ihre Gärten. Diese Gärtner bewirtschaften ihre Felder mit Hacke und Sichel und halten keine Zugtiere. In der gleichen Strasse wohnen auch die Maharana-Steinmetze und die Chitrakara-Maler.

Im Norden der Hauptstrasse erstreckt sich die *belama sahi,* die Strasse der wohlhabenden, Telegu sprechenden Bauernkaste, mit einer grösseren Zahl von zweistöckigen Häusern. Hinter ihren Küchenhöfen erstreckt sich eine Mauer oder ein Zaun, an den wieder Gärten der Pandara-Gärtner stossen. Im rechten Winkel daran befinden sich die Häuser der ebenfalls Telegu sprechenden Gola-Ziegenhirten. (Erst in jüngster Zeit ist ihre Gasse als Verbindungsstrasse zur Bushaltestelle aufgewertet und zu einer Art moderner Basarstrasse entwickelt worden, wo man Apotheken, Schneiderläden, Geschäfte für Haushaltgeräte usw. findet. Früher gab es in dieser Gasse keine Eingänge, sondern nur die kahlen Seitenwände der Strassenhäuser.) Noch weiter im Norden findet man links dieser Zufahrtsgasse die kümmerlichen, einräumigen Häuschen der Dhoba-Wäscherfamilien (die einst am Morgen als unrein und nach getaner Arbeit im Wasser als rein galten) und rechts eine Brahmanen-*sasana*-Siedlung, mit dem stolzen Namen Gadacaitanyapur, Stadt von Caitanyas Palast. Diese visnuitischen Brahmanen, die über ein reines Sanskrit-Vokabular und grosses Wissen um heilige Schriften verfügen, sind angesehen, haben aber in der Stadt keine Rechte auf Tempel, in denen sie die Zeremonien ausführen könnten, da diese alle in der Hand der Brahmanen aus den beiden Digapahandi-Brahmanen-Strassen sind. Die Caitanya-Brahmanen sind aber die *jajmani,* regulären Zeremonienmeister vieler *jajman*-Haushalte von Digapahandi. Sie fühlen sich den alteingesessenen Brahmanen überlegen und gehen mit ihnen keine Heiratsverbindungen ein. Ihre Strasse ist Ost–West ausgerichtet, ihre Häuser sind durch *pindha*-Plattformen ausgezeichnet, so dass ihre Veranden so hoch liegen, damit einen dort sitzenden Brahmanen der Schatten eines Vorübergehenden nicht beflecken kann.

Im Osten schliesst an dieses *sasana* die *bauri sahi,* Strassensiedlung der Feldarbeiter und Brennmaterialsammler, an, die zwar zu den einst Unberührbaren gehören, aber innerhalb dieser Gruppe ein relativ hohes Ansehen besitzen. In ihrer Nähe leben die Kumbhar oder Töpfer und auch eine muslimische Schlächterfamilie. Die andere, mit ihr verwandte Familie wohnt im extremen Süden des Städtchens und nimmt dort dieselbe Funktion wahr: sie versorgt die nicht-brahmanische Bevölkerung der Stadt mit Fleisch. Etwas weiter entfernt, hinter einem Weiher mit schmutziggrünem Wasser, ist die *mochi sahi,* die Strasse der Lederhandwerker, die einst auch zu den Unberührbaren gehörten.

Südlich vom Gundicha-Tempel leben die Komara-Schmiede, die hier auch ihre Werkstätten haben, Werkzeuge für die Bauern herstellen und Eisenringe um Ochsenkarrenräder legen. In ihrer direkten Nachbarschaft leben die Gauda-Kuhhirten mit ihren Ställen vor den kleinen Wohnhäusern.

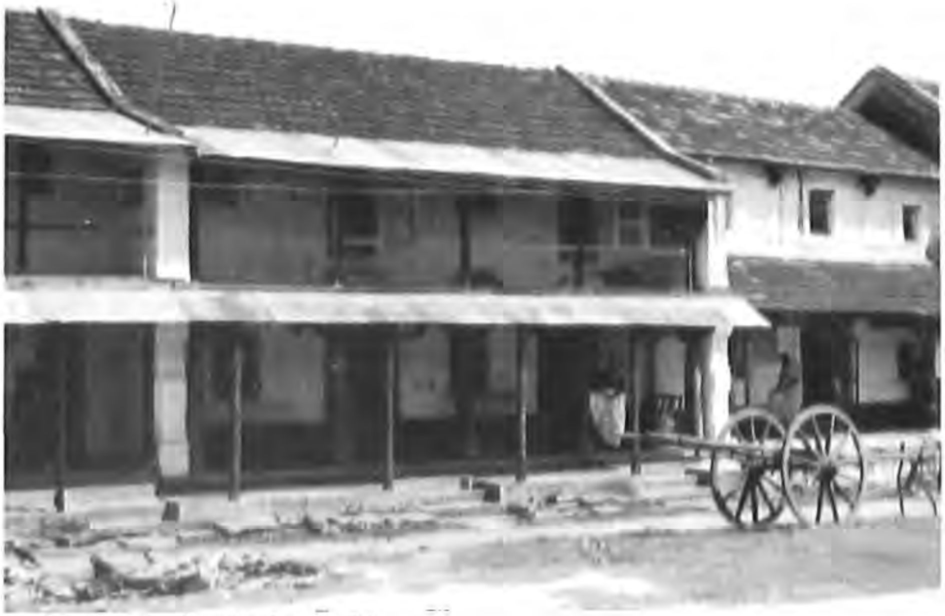
Ganz im Süden, am Rande eines kleinen Teiches, siedeln die Damma, eine einst unberührbare Telegu-Sprecher-Gruppe, die das Jahr über Körbe flechten und bei Festen ein umgehängtes Trommelpaar *(jodi nagara)* und auch oboenartige Instrumente *(mohuri)* spielen. Die ihnen soziorituell gesehen unterlegene Gruppe der Hadi lebt am Westufer des grossen Teiches hinter dem Palast, ganz ausserhalb des Stadtbezirkes. Es sind dies Leute, die einst die Strassen gereinigt, bei Festen Rahmentrommeln *(hadibaja)* geschlagen und auch verendete Rinder abgehäutet und vermarktet haben. Sie halten Schweine, die ganz von Kot und Abfall leben.

Digapahandi hat fünf *masani* oder Verbrennungsstätten: eine im Osten für alle Brahmanen und daneben noch eine separate für die Telegu sprechenden Kama-Brahmanen, eine im Nordwesten für die königliche Familie und zwei im Süden für die übrige Hindu-Bevölkerung. Die Harijan-Familien besitzen keinen rechtmässigen Verbrennungsplatz für ihre Toten.

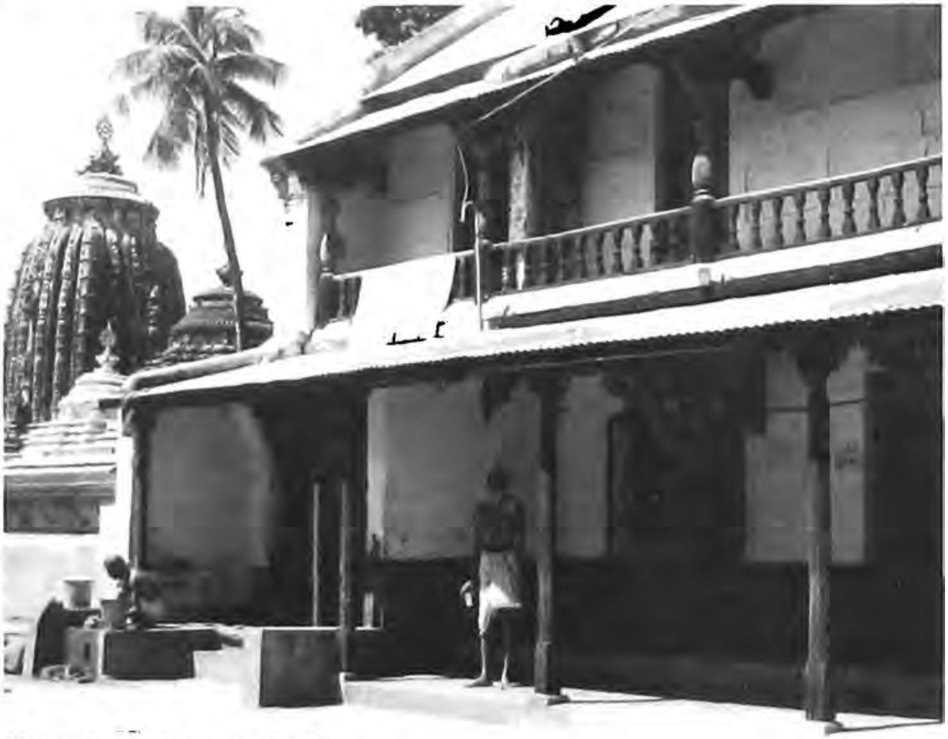
Jede *sahi*-Strasse hat einen *kua*-Brunnen für das benötigte Trinkwasser. Die *bandha*-Teiche sind künstlich ausgehoben und meist rechteckig, besitzen Stufen, *totha* aus Steinplatten, die zum Baden den einzelnen Gruppen (getrennt nach Kaste und Geschlecht) durch traditionelle Rechte reserviert sind. So wird die ausgebauteste Treppe am Palastufer ausschliesslich von den höheren Kasten verwendet.

In Digapahandi gibt es weder in den Häusern noch auf öffentlichem Grund Toiletteneinrichtungen. Alle Frauen versammeln sich traditionellerweise in den frühesten, noch dunklen Stunden zu kleinen freundnachbarlichen Gruppen und gehen zwei, drei Kilometer über Land, um an einer Stelle nahe der Strasse ein geeignetes Plätzchen zu finden. Zur Reinigung begeben sich die Frauen dann zu einem Teich, waschen sich und ihren Sari und gehen mit nassem Kleidungsstück wieder in die Stadt. *Anatuta* heisst die spezifische Stelle an jedem Teich, an dem Frauen während der Menstruation sich reinigen oder auch die verschmutzten Kleider ihrer Kinder auswaschen müssen. Männer verlassen ihre Häuser meist später, gehen aber noch weiter, allein, verwenden meist auch ein *lota*-Wassergefäss zur Lokalreinigung. Kinder bleiben in der Stadt und begeben sich eventuell in eines der nahegelegenen *gurji*-Gässchen, wo allgemeiner Abfall sich zwischen den Regenzeiten ansammelt.

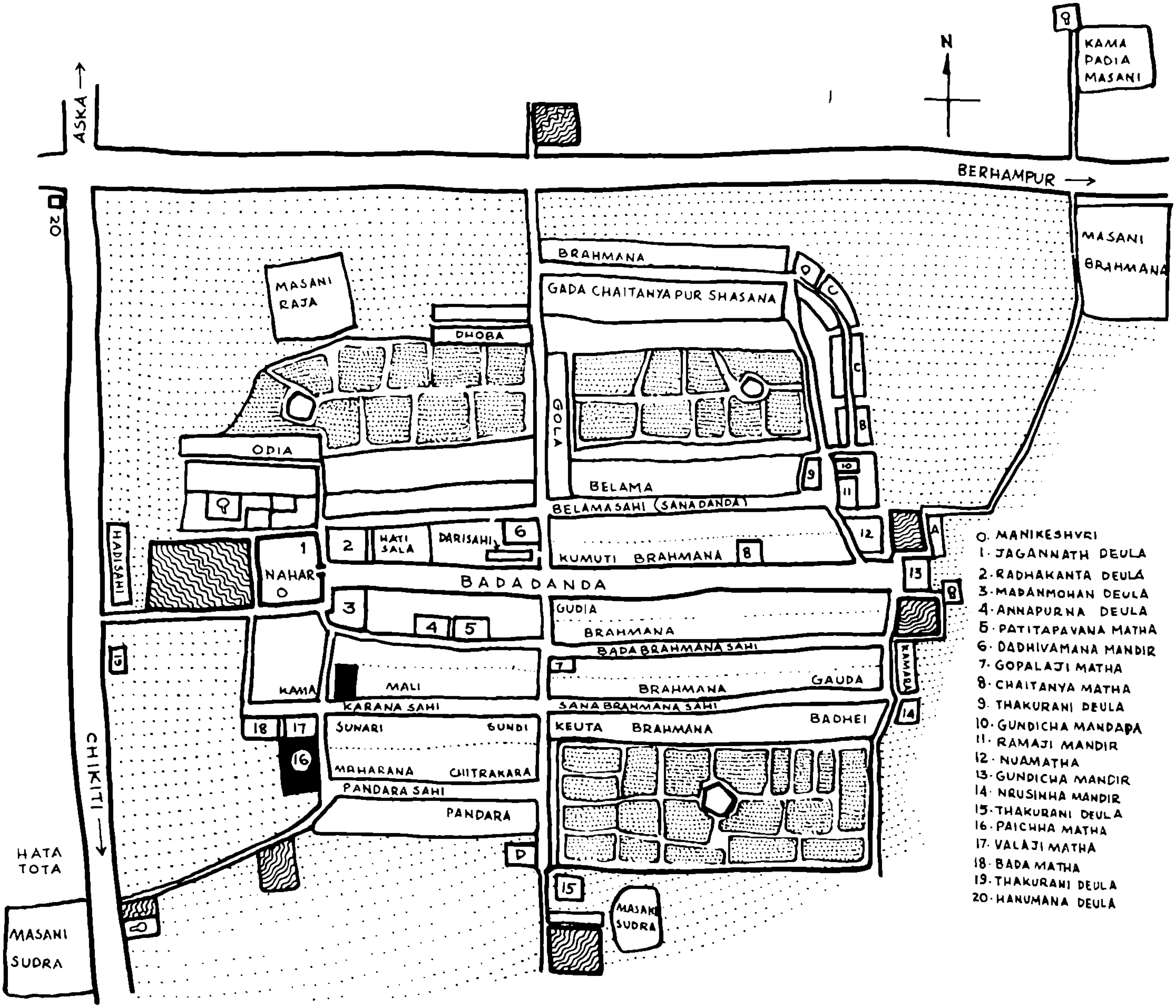
In der Stadt selbst gibt es, abgesehen von dem (jetzt aufgelösten) Schrein der *kuldevi* oder Familiengöttin der Maharaja-Familie, der Manikesvari, noch einen grösseren Tempel für die Jagannatha-Trias im Palast mit dem dazugehörenden Gundicha-Tempel noch einen Tempel, in dem Jaganna-



34 Stadthäuser in Buguda (Ganjam-D.)



35 Stadthaus in Belagunta (Ganjam-D.)


N
ASKA →
BERHAMPUR →
KAMA PADIA MASANI
MASANI BRAHMANA
MASANI RAJA
DHOBA
ODIA
BRAHMANA
GADA CHAITANYA PUR SHASANA
GOLA
BELAMA
BELAMA SAHI (SANA DANDA)
HADISAHI
NAHAR O
HATI SALA
DARISAHI
KUMUTI BRAHMANA
BADADANDA
GUDIA BRAHMANA
BADA BRAHMANA SAHI
BRAHMANA GAUDA
KAMA
MALI
KARANA SAHI
SANA BRAHMANA SAHI
SUNARI
SUNDI
KEUTA BRAHMANA
BADHEI
MAHARANA
CHITRAKARA
PANDARA SAHI
PANDARA
KAMARA
CHIKITI →
HATA TOTA
MASANI SUDRA
MASANI SUDRA
A
B
C
D
20

0. MANIKESHVRI
1. JAGANNATH DEULA
2. RADHAKANTA DEULA
3. MADANMOHAN DEULA
4. ANNAPURNA DEULA
5. PATITAPAVANA MATHA
6. DADHIVAMANA MANDIR
7. GOPALAJI MATHA
8. CHAITANYA MATHA
9. THAKURANI DEULA
10. GUNDICHA MANDAPA
11. RAMAJI MANDIR
12. NUAMATHA
13. GUNDICHA MANDIR
14. NRUSINHA MANDIR
15. THAKURANI DEULA
16. PAICHHA MATHA
17. VALAJI MATHA
18. BADA MATHA
19. THAKURANI DEULA
20. HANUMANA DEULA

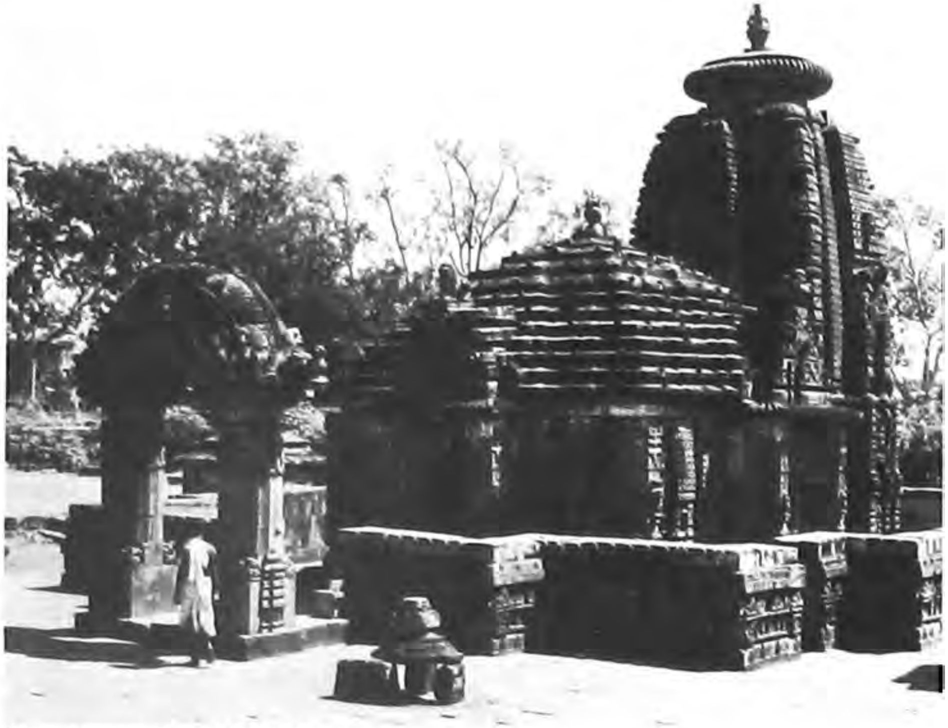
- ░ *bila,* Felder
- ▦ *bada,* Garten
- ▨ *bandha,* Teiche
- ■ *matha,* Tempelheime
- ☐ *siva mandira,* Siva-Tempel

36 Stadtplan von Digapahandi (Ganjam-D.)

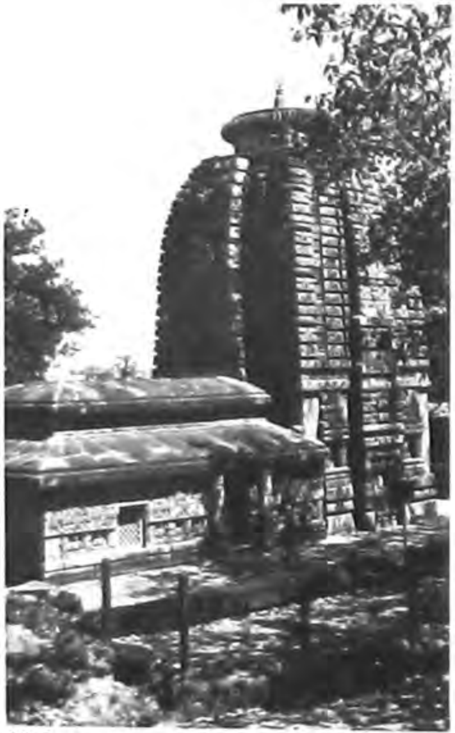
A *mochi sahi,* Schusterstrasse
B *kumbhara sahi,* Topferstrasse
C *bauri sahi,* Feldarbeiterstrasse
D *patana ghara,* Hauser der Schlachter

tha allein verehrt wird, den Patit Pavana Mandir, dann zwei Krisna-Tempel, einen Rama-Tempel und fünf visnuitische *matha*-Tempelheime (Radhakant Matha, Balaji Matha, Bada Matha, Nua Matha, Paicha Matha) mit visnuitischen Schreinen. Jedoch befindet sich kein einziger Siva- oder Thakurani-Tempel in der Stadt selbst. Sie alle liegen an der Peripherie bzw. in den Harijan-Siedlungen.

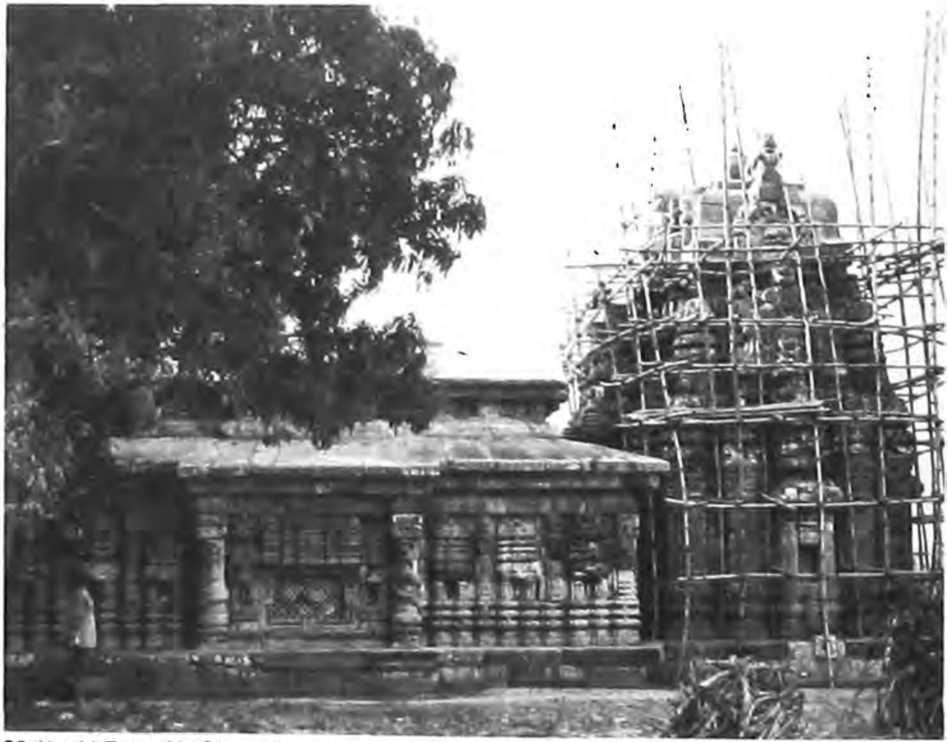
Bhajan, religiöse Lieder, werden praktisch jeden Abend in einem der vielen visnuitischen Tempel und *matha*-Heiligtümer gesungen. *Mela,* religiöse Feste, bei denen von den Brahmanen Zeremonien durchgeführt und Opferspeisen an die Gläubigen verteilt werden, finden allwöchentlich in den meisten *matha*-Tempelheimen statt. In den Trinatha-Tempeln wird allwöchentlich *ganje,* Marihuana, als Götteropfer gemeinsam geraucht.



37 Muktesvara-Tempel (Bhubaneswar)



38 Parasuramesvara-Tempel



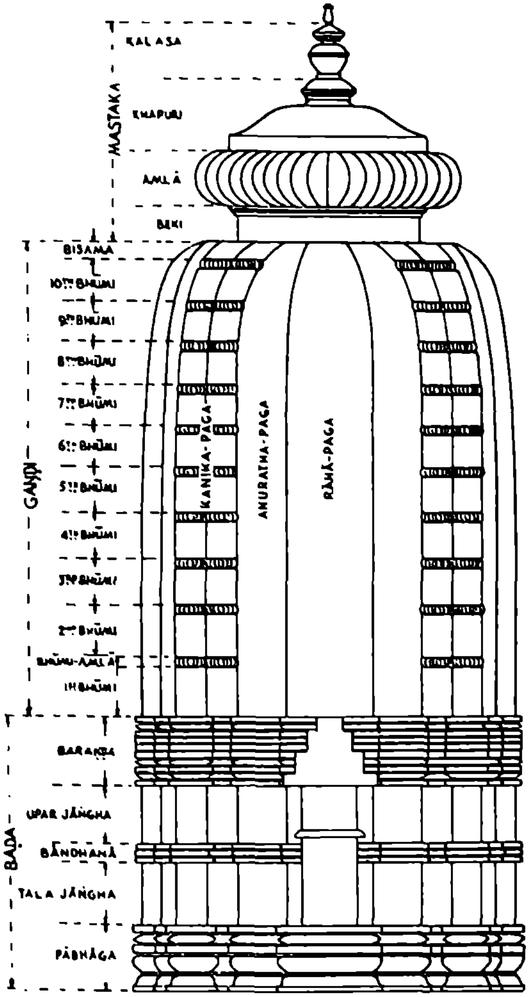
39 Varahi-Tempel in Chaurasi

Tempelarchitektur von Orissa

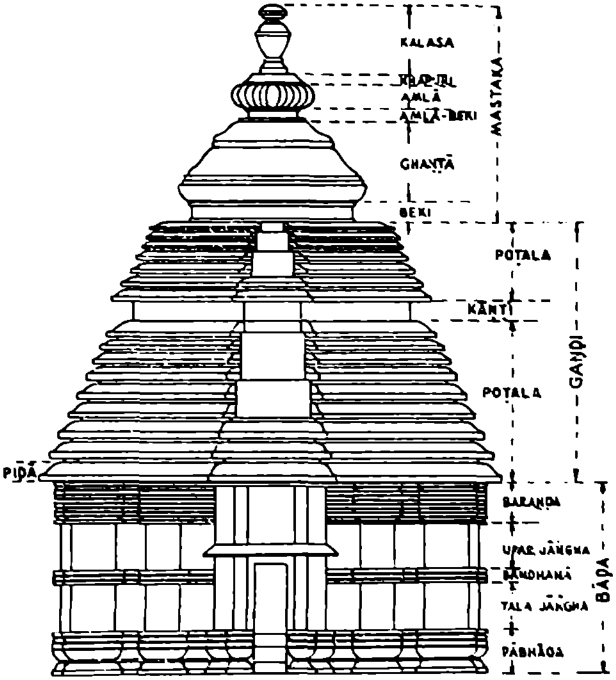
von Debala Mitra

Wir sind in Orissa in der glücklichen Lage, einige Texte zu besitzen, in denen jeder Tempeltyp und jedes Einzelteil seines architektonischen Kanons mit einem bestimmten Namen genannt, mit seinen Massen und Proportionen erläutert wird. Auch sind diese kanonischen Traditionen vom Vater auf den Sohn seit Generationen unter einigen wenigen *silpin*-Architektenfamilien tradiert worden (vgl. S. 87 f).

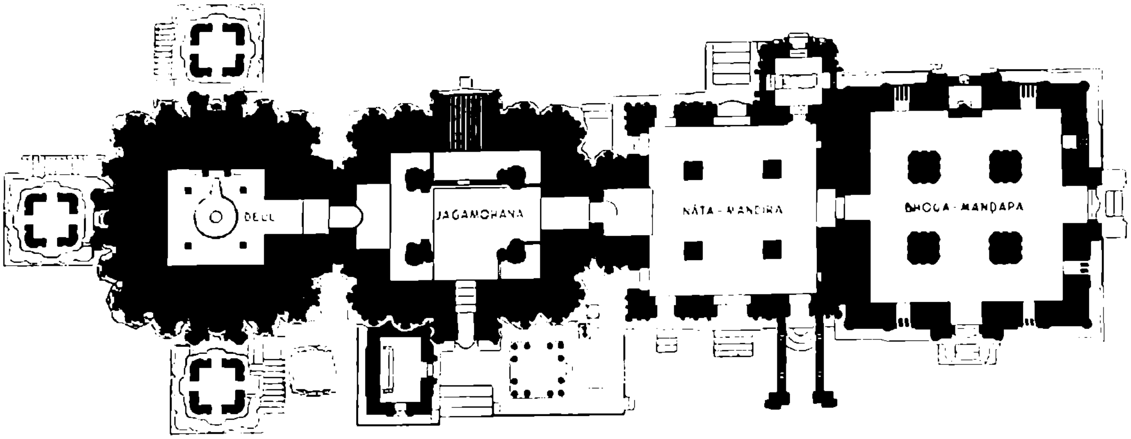
Architektonisch fallen die Tempel von Orissa in drei grosse Gruppen, die lokal mit den Begriffen *rekha, pida* und *khakhara* bezeichnet werden. In einem typischen Tempel von Orissa (Zeichnungen 40 und 41) kommen beide Typen zusammen vor, bilden zwei Teile eines architektonischen Schemas, nämlich das Sanktum mit dem aufsteigenden kurvilinearen Turm, *deul* genannt (oder auch *bada deul,* grosser Tempel, oder *rekha deul,* Tempel, der den Eindruck einer unendlichen Linie gibt), und die Vorhalle *jagamohana* oder *mukhasala* (auch *bhadra deul,* Glück verheissender Tempel, oder *pida deul,* Tempel mit gestuftem Dach). So verbindet ein charakteristischer Tempel von Orissa beide Bautypen. Die Cella ist innen meist kleiner und bietet weniger Raum als die Vorhalle. Das ist in Einklang mit ihrer Funktion, ist die Cella doch nur für die Zeremonien durch die Priester bestimmt und den Gläubigen nur für kurze Blicke geöffnet, während die Vorhalle als Aufenthaltsraum dient, wo Besucher warten, meditieren oder lesen können. Bei den späteren, voll entwickelten Tempeltypen sind an diese zwei Gebäude noch in der verlängerten Achse zwei weitere Baukörper gefügt, nämlich der *nata*


KALASA
MASTAKA
KHAPURI
AMLĀ
BEKI
BISAMA
10TH BHUMI
9TH BHUMI
8TH BHŪMI
7TH BHŪMI
6TH BHŪMI
5TH BHŪMI
GANDI
4TH BHŪMI
3RD BHŪMI
2ND BHŪMI
BHŪMI-AMLĀ
1ST BHŪMI
KANIKA-PAGA
ANURATHA-PAGA
RĀHĀ-PAGA
BARANDA
UPAR JĀNGHA
BADA
BĀNDHANĀ
TALA JĀNGHA
PĀBHĀGA

40 *Rekha deul* (n. Lingaraja-Tempel)


KALASA
KHAPURI
AMLĀ
AMLĀ-BEKI
MASTAKA
GHANṬĀ
BEKI
POTALA
KĀNTI
GAṆḌI
POTALA
PIḌĀ
BARANḌA
UPAR JĀNGHA
BĀNDHANĀ
BĀḌA
TALA JĀNGHA
PĀBHĀGA

41 *Pida deul* (n. Lingaraja-Tempel)
(beide Plane c. Archaeological Survey of India)



42 Grundriss des Lingaraja-Tempels (c Archaeological Survey of India)

mandira, Tanz- oder Festtempel, und *bhoga mandapa,* Gabenhalle.

Der innere Grundriss von *rekha deul,* Tempelturm, und *pida deul,* Vorhalle, ist quadratisch, der äussere Umriss aber durch Vorsprünge und Einbuchtungen gebrochen. Bei frühen Tempeln ist nur in der Mitte jeder Aussenwand ein einziger Vorsprung, durch den die Wand in drei *rathaka* oder *paga,* Sektionen, geteilt wird. Den Grundriss dieses Tempeltyps nennt man *tri ratha.* Mit der Zeit wächst die Anzahl der Vorsprünge; der Grundplan der späteren Tempel wird *pancha ratha, sapta ratha,* also fünf- oder siebenbuchtig. Durch diese Vorsprünge wird die Aussenwand gegliedert, ergibt sich ein effektvolles Spiel von Licht und Schatten. Am *rekha deul* nennt man diese Vorsprünge meist *paga.*

Im Aufschnitt kann man den *rekha deul*-Tempelturm wie auch die *jagamohana*-Vorhalle in vier Hauptpartien aufteilen, nämlich *pista,* die Plattform (die auf den Zeichnungen fehlt), *bada,* die senkrechte Wand, *gandi,* Stamm (den kurvilinearen Turm bzw. das pyramidenförmige Dach) und *mastaka,* Kopf oder abschliessendes Krönungselement. Auf *pista* wurde selbst bei einigen wichtigen Tempeln verzichtet. *Bada* zerfällt in folgende Komponenten: *pabhaga,* Fuss oder Basis, *janga,* Schienbein, und *baranda,* eine Gruppe von Wulsten, durch die *bada* von *gandi* getrennt wird. Die *bada*-Wand der frühen Tempel ist noch *tryanga,* dreigeteilt; mit der Höhensteigerung bei späteren Tempeln wird sie *pancanga,* fünfteilig, indem man den verlängerten *jangha*-Abschnitt durch einen eingefügten Satz von Wulsten, *bandhana* genannt, zweiteilt in einen *tala,* unteren, und *upara,* oberen Abschnitt. Wie diese Nomenklatur der meisten Bauteile zeigt, wurde der Tempel einem menschlichen Körper gleichgesetzt.

Im unteren Wandabschnitt bis zu den *baranda*-Wülsten gibt es, abgesehen von den relativen Proportionen, noch kaum einen Unterschied im Aufriss bei *rekha deul* und *pida deul.* Erst mit dem *gandi* nehmen die beiden Baukörper ihre Unterschiede an. Bei letzterem wird der *gandi* aus mehreren *pida*-Platten gebildet, die stufenförmig ein Pyramidendach bilden. Die obersten *pida*-Platten sind nur noch halb so gross wie die unteren. Bei späteren Tempeln sind die *pida*-Platten in Lagen gruppiert, die einzeln *patola* genannt werden und voneinander durch rückversetzte *kanti*-Wände getrennt sind.

Der *gandi* des *rekha deul* verjüngt sich in einer konvexen Kurve, welche bei späteren Tempeln noch stärker betont wird. Sie gliedert sich in verschiedene *paga*-Vorsprünge, welche die *bada*-Vorsprünge fortführen. Die Eck-*paga* werden *kanika* genannt und sind in eine grosse Zahl horizontaler *bhumi*-Streifen durch Miniaturdarstellungen von *amla* (gerippten Scheiben, die der *amalaka*-Frucht, phyllanthus embica, gleichen) gegliedert, welche man hier *bhumi amla* nennt. Die mittleren Vorsprünge werden *raha* genannt, die beiden neben der *kanika* heissen *anuratha.* Bei Tempeln mit dem *sapta ratha*-Grundriss bezeichnet man die Vorsprünge neben den *raha* als *anuraha.* Der *gandi* endet mit der *bisama*-Lage, bei der auf *paga*-Gliederung verzichtet sein kann und die den Turm schliesst.

Das *mastaka* des *rekha deul* wird wie folgt gegliedert: *beki* ist ein eingezogener zylindrischer Teil über dem *bisama* und wird auch *kantha,* Hals, genannt. *Amla* oder *kapura,* Schädel ist ein flaches, glockenförmiges Element, über dem der Glück verheissende *kalasa*-Wassertopf sich befindet. Das Ganze krönt *ayudha,* die heilige Waffe der Gottheit, der dieser Tempel geweiht ist. Im vollständigen *pida deul* liegt im *mastaka*-Abschnitt über dem *beki* das *ganta,* ein grosser glockenförmiger, manchmal gerippter Teil, der von den

Teilen *beki, amla, khapuri, kalasa* und *ayudha* wie im *rekha deul* abgeschlossen wird.

Bada und *gandi* sind bei beiden Baukörpern durchgehend in jeder Höhe im Querschnitt quadratisch, nur das *mastaka* ist kreisförmig.

Der Grundriss des dritten Baukörpertyps, des *khakhara deul,* ist länglich, und sein *mastaka* wird durch sein fassförmiges Dach ausgezeichnet. Die *silpin*-Baumeister von Orissa nennen es nach seiner Ähnlichkeit zu *kakharu* oder *vaita kakharu,* einer lokalen Kürbissorte. Diesem Tempeltyp entspricht der Vaital deul in Bhubaneswar bzw. einer Variante der Gauri-Tempel. Sonst gibt es aber nur sehr wenige, insgesamt nur fünf Tempel, alles Sakti-Schreine. Alle diese Tempel sind in Bhubaneswar. Die Dachform gleicht leicht verändert einer primitiven Hüttenkonstruktion mit einem halbzylindrischen Dach, das auf einem Holz- oder Bambusgerüst ruht und beidseitig einen Giebel- oder einen halbkreisförmigen Abschluss besitzt. Dieser frühe Haustyp wurde von den Baumeistern Orissas aufgegriffen und verändert. Kleinformatig erscheint er oft im Dekorationsprogramm der Tempel als *khakhara mundi*-Muster auf den *bada*-Vorsprüngen an *rekha deul* wie auch an *jagamohana*. Die Form hat einen festen Platz in der Architektur von Orissa, in die sie völlig integriert erscheint.

Auch im Innenbau des Sanktums fallen interessante Eigenarten auf. Anscheinend waren sich die Baumeister von Orissa über die Schwächen ihrer Tempelkonstruktionen mit Wänden, die nach innen zogen, im klaren. Um die Stabilität zu gewährleisten, haben sie mit *munda*-Zwischendecken die einander gegenüberliegenden Wände verbunden. So ist in allen Tempeln über der Cella eine Decke, *garbha munda* genannt; in grösseren Tempeln ist dann noch eine weitere zusätzlich eingezogen, *ratna munda,* um den hohlen Baukörper zu füllen. Je höher die Tempeltürme wurden – und der Lingaraja-Tempel in Bhubaneswar ist etwa 45 m hoch –, je wichtiger war es, weitere Decken einzufügen. Man kann sie oft durch eine Öffnung über dem Türsturz vom Sanktum aus betreten. Besonders die *garbha munda*-Decken können verschiedenartig konstruiert sein.

Die Tempel von Bhubaneswar sind mehrheitlich aus Sandstein errichtet, der in der Nähe, bei den Hügeln von Khandagiri und Udayagiri, gebrochen wird. Lateritblöcke werden nur für Umfassungsmauern und unsichtbare innere Mauerteile verwendet. Man hat mit Quadersteinen gebaut, deren Aussenseiten so sorgfältig behauen waren, dass man manchmal die Nahtstellen kaum entdecken kann. Mörtel ist keiner verwendet worden. Die grossen Steinblöcke sind trocken dicht und waagrecht aufeinandergelegt worden und halten nur durch ihr Gewicht. An manchen Stellen sind Eisenklammern und Zapfen eingesetzt. Aber auch die Innenmauern sind sorgfältig gemauert worden, was sehr viel zur Stärke der Gebäude beigetragen hat.

Für Betrachter bleibt es rätselhaft, wie Steine dieser Grösse und dieses Gewichts vor Jahrhunderten bewegt und gehoben werden konnten. Es ist unwahrscheinlich, dass man Rampen aus Erde bis zur ganzen benötigten Höhe aufgeschüttet hat, da man diese stets der neuen Höhe hätte anpassen müssen. Es ist wahrscheinlicher und auch so auf einem Relief am Siddha Mahavira-Tempel in Puri dargestellt (s. N. K. Bose, 1945), dass die Baumeister ansteigende hölzerne Ebenen auf Pfosten errichtet haben, über die sie die an Tragbalken gebundenen Steine geschleppt haben.

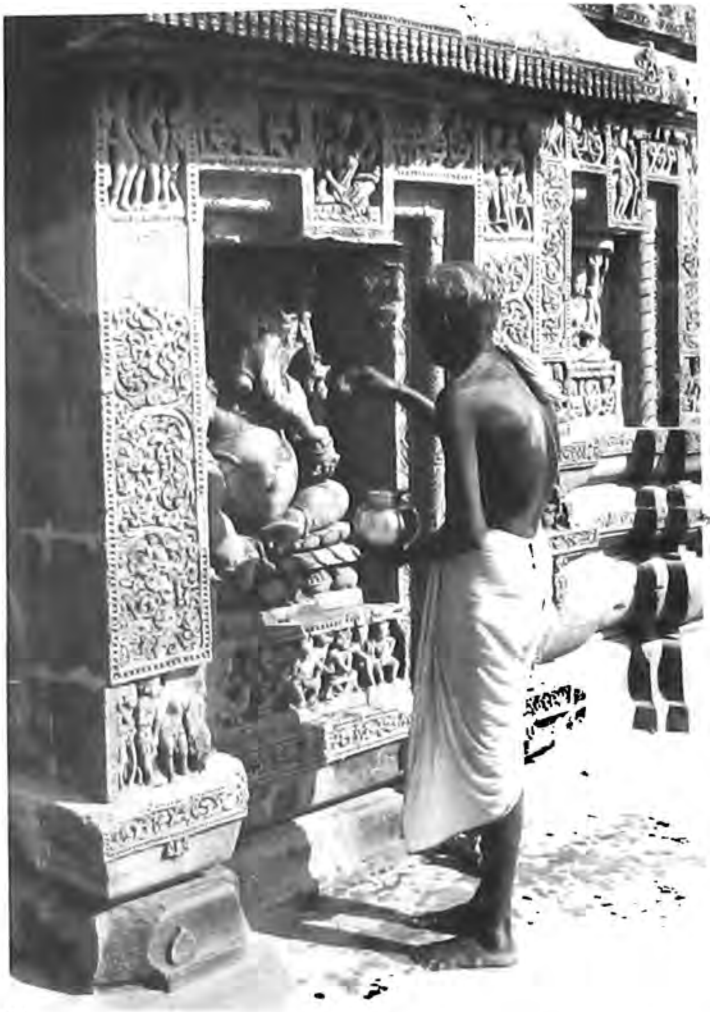
An einigen Tempeln erkennt man unvollendete Skulpturen, deren Umrisse nur eingeritzt sind (die besten Beispiele findet man am Mohini-Tempel in Bhubaneswar). Hieraus erkennt man, dass die Muster in situ geschnitzt worden sind, nachdem der Tempel schon fertig gebaut war.

Die Evolution der Tempelarchitektur von Orissa beginnt mit kleinen, unprätentiösen Schreinen, die einen gedrungenen *gandi* besitzen, und sie vollendet sich in den prunkvollen Tempeln von grandiosen Ausmassen. Beim *rekha deul*-Tempelturm sind die wichtigsten Eigenheiten, so der kurvilineare *gandi* und der Grundriss, der innen quadratisch ist, aussen mehrere Vorsprünge hat, schon bei den frühesten Tempeln vorhanden. Verändert wird mit der Zeit eigentlich nur die Höhe, durch deren Steigerung das Verhältnis zwischen den Innenmassen und der Höhe des Sanktums beeinträchtigt wird, dann die Erweiterung von Grundriss (der *tri ratha* Plan wird durch die *panc ratha, sapta ratha* und *nava ratha* Pläne ersetzt, weitere Vorsprünge werden entsprechend hinzugefügt), und Aufriss (*tryanga bada* wird zu *pancanga* umgeformt, weitere Wülste im *pabhaga*- und *baranda*-Abschnitt werden hinzugefügt und die Zahl der *bhumi*-Elemente erweitert) und in der Vervielfältigung der abschliessenden Teile. Gleichzeitig zu diesen Veränderungen wird die Ornamentierung verfeinert, werden neue dekorative Motive entwickelt und die bestehenden ausgebaut.

Eine grundsätzliche Veränderung wird aber an der *jagamohana*-Vorhalle sichtbar. Mit fortschreitender Evolution verändert sich die schlichte, längliche Struktur zu einem relativ flachen Dach und die Lichtluken zwischen den zwei ansteigenden Lagen von Dachsteinen zu einem Würfel mit gestuftem Pyramidendach, das viele Bauformen des *rekha deul* absorbiert hat.

43–46 *Pujari*-Priester beim Umschreiten des Tempels, Verehrung von Ganesa (Somesvara-Tempel, Mukhalingam, A. P.)

43


44

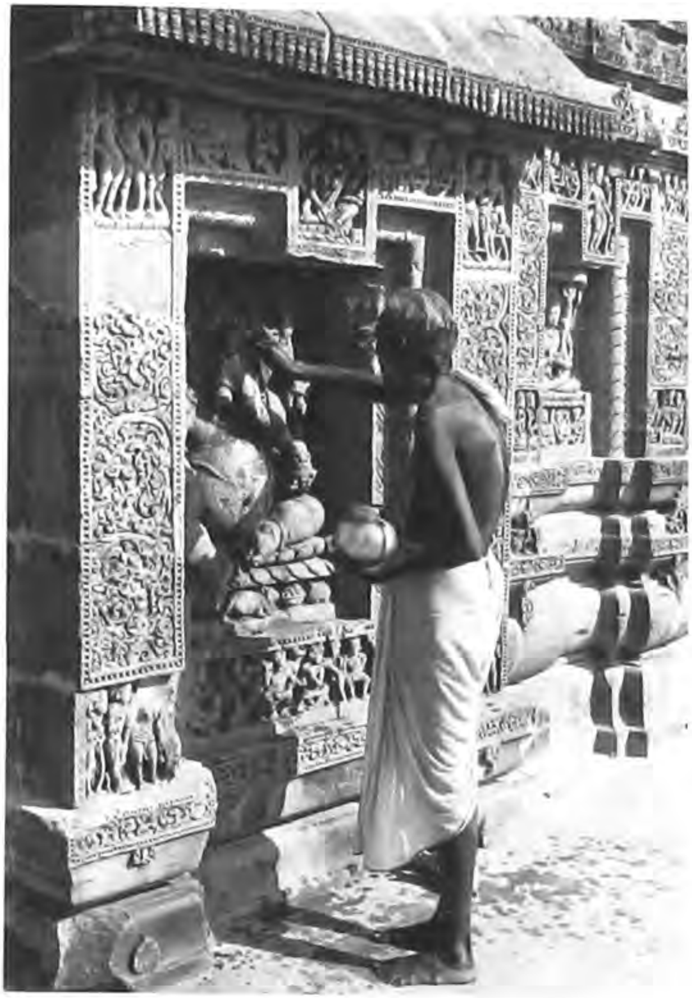
Tempel- und matha-Tempelheim als Institutionen

von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

In Orissas Städten finden wir zwei wichtige religiöse Einrichtungen: *mandira* und *matha*. Beide enthalten Kultbilder, in beiden werden regelmässig und täglich Zeremonien durchgeführt.

Ein *mandira* oder *deul* ist ein Tempel. Als typischer Bau besteht er seit dem 9. Jh. aus den Komponenten: *deul,* Heiligtum, *jagamohana,* Vorhalle, *nata mandira,* Tanzhalle, und *bhoga mandapa,* Gabenhalle. Er kann in einer Strasse als Komplex mit Umgehungsmauer und Aussenhöfen gelegen oder direkt an die Nachbargrundstücke mit Hausmauern angebaut sein.

In diesem Tempel residiert eine bestimmte Gottheit in ihrem Kultbild. Diesem können weitere, untergeordnete Kultbilder beigefügt sein. Tempelpriester, *pujari,* sind für die Durchführung der täglichen Zeremonien zuständig. Es ist das traditionelle Recht einer bestimmten Familie, sich von Vater auf Sohn vererbend, im Tempel Dienst zu tun und die Einkünfte des Tempels als privates Einkommen zu verwenden. Haben mehrere Familienzweige *pujari*-Rechte, so wechseln sie monatlich (seltener jährlich) ab. Alle grösseren Tempel besitzen auch Land, das an Bauern verpachtet ist, die dem Tempel die Hälfte der Ernte abliefern müssen. Früher wurde die Durchführung der Abgabe vom König kontrolliert, heute befasst sich der Kommissär des Departement of Endowments damit. Früher hat die Schatzkammer des Königs den Tempelpriestern noch das benötigte Öl und Butterschmalz hinzugegeben. Weitere Einnahmen der Priester stammen aus Opfern der Gläubigen, Mün-



45

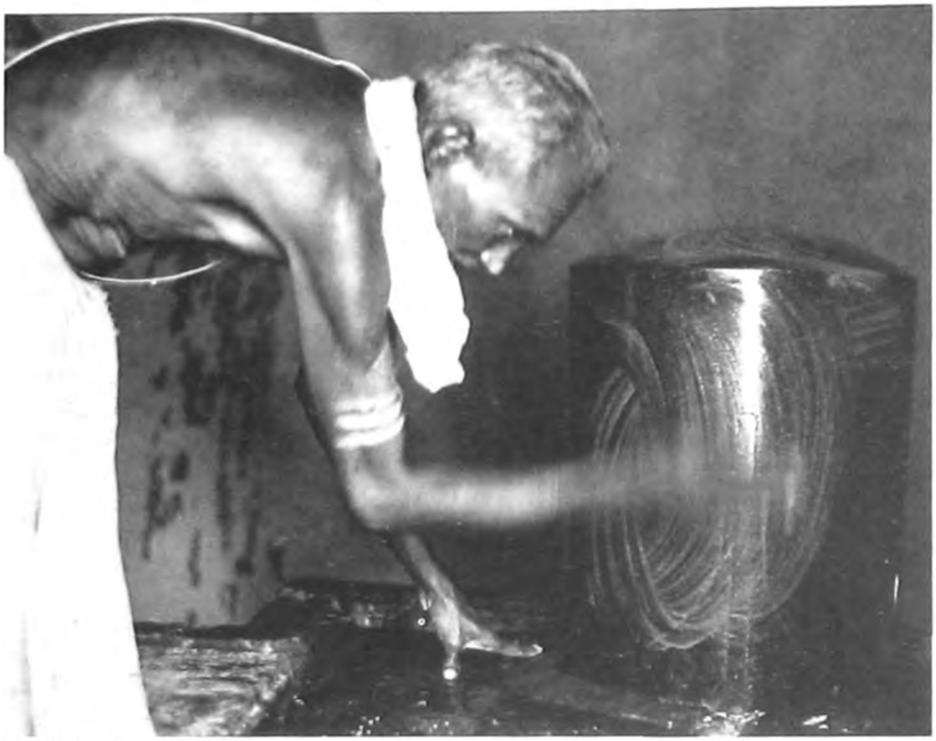
46

zen, die den Göttern bei *darsan* zugeworfen werden.

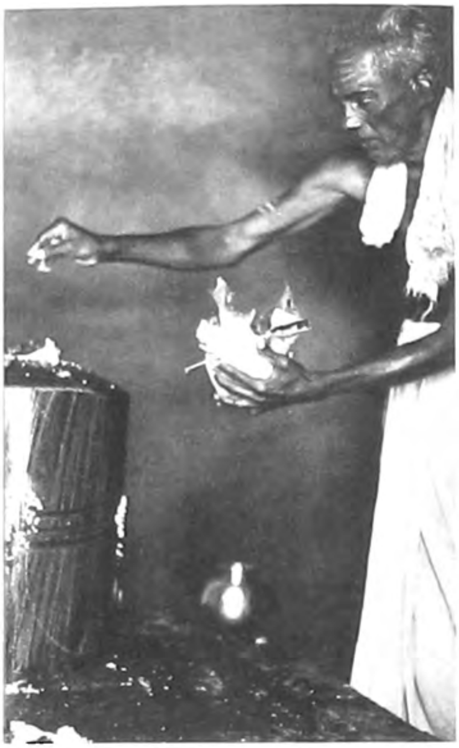
In der Regel stehen Tempel allen Schichten der Hindu-Bevölkerung offen. Allerdings erlauben die wenigsten den Nicht-Kastengruppen (früher Unberührbaren, den heutigen Harijan) den Zugang. Diese bevorzugen deshalb ihre eigenen Schreine, vor allem für *thakurani*-Göttinnen. Meist gehen nur Männer in die Tempel, da orthodoxe Frauen nach Sonnenaufgang ihr Haus nicht mehr verlassen. Nur Witwen steht es frei, zu irgendeiner Tageszeit in den Tempel zu gehen. Am häufigsten wird die Abend-*puja* oder *alati-(arati-)*Feier besucht, bei der die Gottheit auch mit Lämpchen beleuchtet wird.

Die meisten Männer einer Stadt gehen regelmässig in den Tempel, in den schon ihre Vorfahren gegangen sind. Abgesehen von den Jahresfesten, die durch die Mythen oder Legenden um die vorherrschende Gottheit institutionalisiert sind, sind die täglichen *puja*-Zeremonien das Jahr über gleich. Man besucht andere Tempel eigentlich nur bei besonderen Festen, um das besonders reich geschmückte Kultbild zu erblicken und auch von dieser Gottheit Segen zu empfangen. Viele Leute gehen regelmässig und aus Familiengewohnheit zu einem Tempel, in dem aber oft eine andere Gottheit als die *istar devata*, Sippengottheit, verehrt wird.

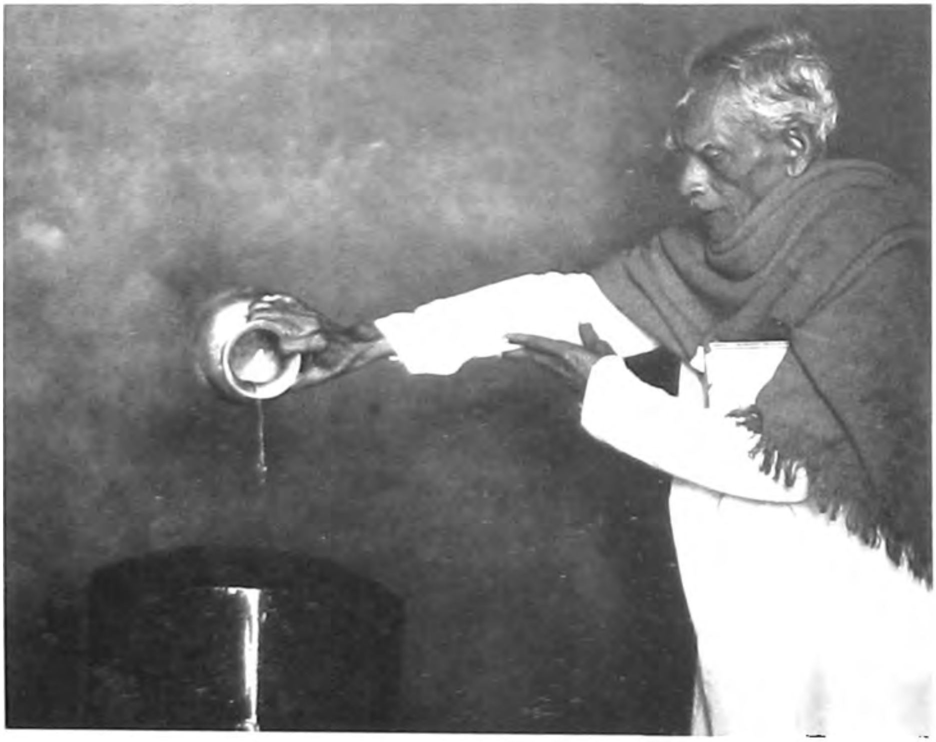
Die meisten Stadttempel Orissas sind heutzutage visnuitisch; eine berühmte Ausnahme ist der Lingaraja-Tempel von Bhubaneswar, in dem hochrangige Brahmanen die Zeremonien durchführen und der für Harijans (und Fremde) auch heute noch geschlossen ist. In den Landstädtchen Orissas aber findet man Siva-Tempel meist in der Nähe der verschiedenen Teiche, und es sind Nicht-Brahmanen, Mali, Maliva,



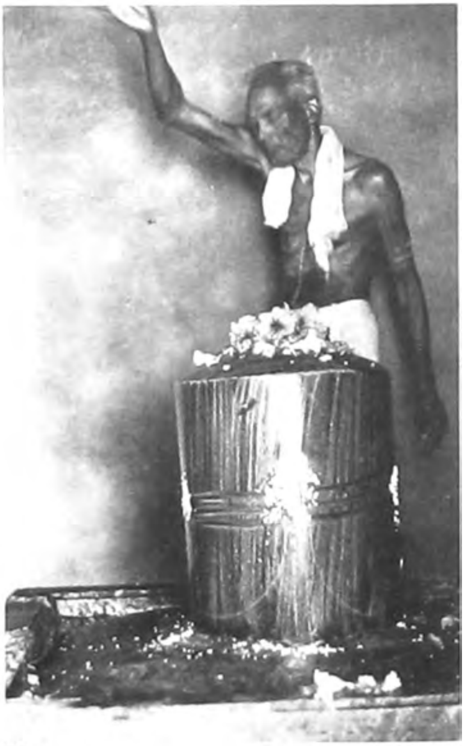
47–50 Sivaitisches Ritual (Somesvara-Tempel, Mukhalingam, A.P.)



48

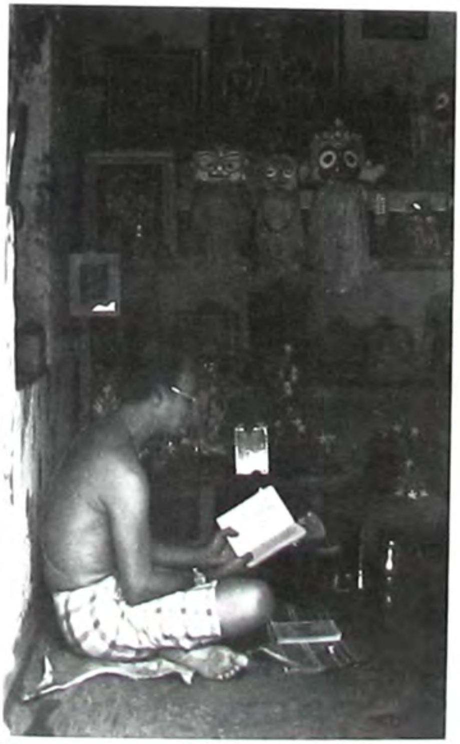


49



50

51



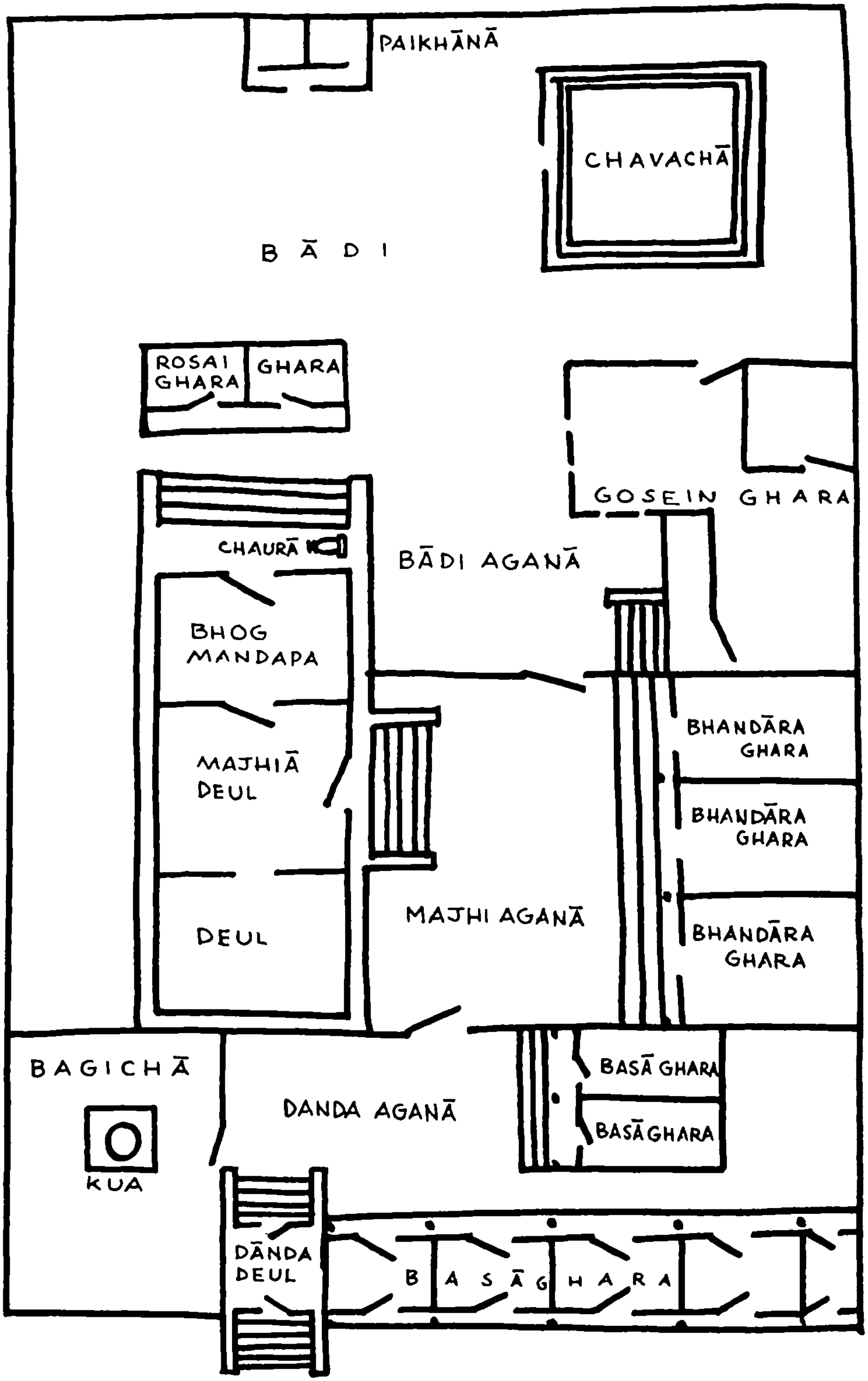
52

51–53 Andacht in einem Hausschrein (Raghunath Panigrahi, Bhubaneswar)

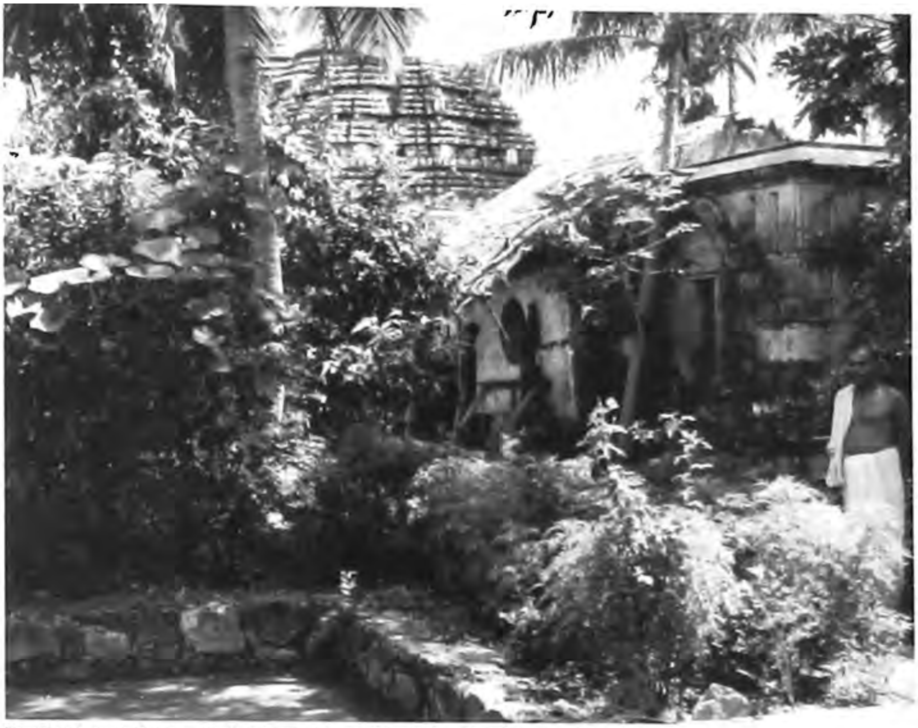
Raul usw., die dort die Zeremonien ausführen. Sie öffnen ihre Tempel schon vor Morgendämmerung, so dass viele Frauen nach dem Bad auf dem Heimweg vorbeigehen, die Glocke schlagen, niederknien und das *lingam* auf Distanz verehren.

Ein typisches *matha*-Tempelheim – als Beispiel dient hier ebenfalls der Paicha Matha von Digapahandi, im Ganjam-Distrikt – besitzt eine hohe Umfassungsmauer mit einem Eingangstor, zu dem man über einige Stufen und einen kleinen Vorbau gelangt. Im geräumigen Innenhof mit grobem Zementboden führt ein Tor linker Hand zu einem kleinen Garten mit einem Ziehbrunnen, an dem auch Leute aus dem Städtchen Wasser schöpfen können; rechter Hand liegt anstelle der Aussenmauer eine Reihe von Einzimmerhäusern auf gemeinsamer Veranda, die mit zwei Türen ausgestattet sind. Im Hof steht nochmals ein einzelnes Doppelhaus, ebenfalls auf einer Veranda. Die Strassenräume können vom *gosein* an Lehrer oder Schüler vermietet oder gratis abgegeben werden, die beiden Räume im Hof werden für Gäste reserviert. Im Eck dahinter sind die Kühe angebunden.

Durch eine Türe kommt man in den zweiten Innenhof, wo linker Hand Stufen zum Mittelteil des Radhakrisna-Tempels führen. Ihnen gegenüber sind drei grosse Lagerräume, die zur persönlichen Verwendung durch den *gosein* bestimmt sind und in denen er Vorräte, Geräte usw. stapelt bzw. in denen eine Zeitlang sein erwachsener Sohn gewohnt hat. Durch die Tür in einer weiteren Trennmauer gelangt man in den dritten Teil des Anwesens, in dem rechts das Wohngebäude des *gosein* und seiner Familie liegt. Über mehrere Stufen erreicht man seine schmale Veranda, auf der eine Bettstelle quer Platz hat und auf der der *gosein* gerne die geruhsamen Tage lesend verbringt. Im Gegensatz zu den

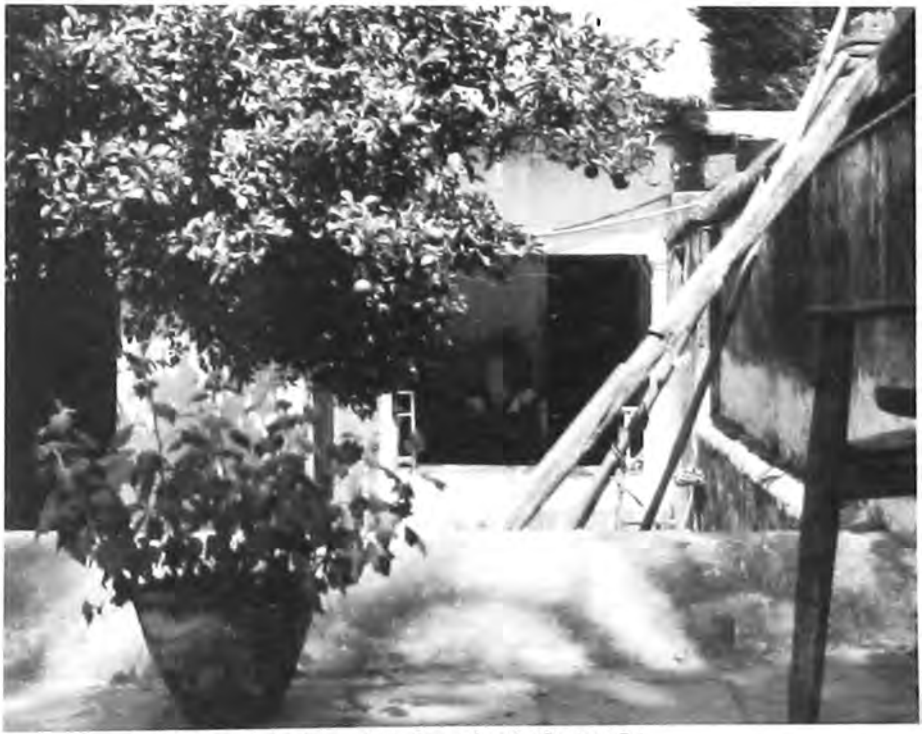

PAIKHĀNĀ
CHAVACHĀ
BĀDI
ROSAI GHARA
GHARA
GOSEIN GHARA
CHAURĀ
BĀDI AGANĀ
BHOG MANDAPA
BHANDĀRA GHARA
MAJHIĀ DEUL
BHANDĀRA GHARA
MAJHI AGANĀ
DEUL
BHANDĀRA GHARA
BAGICHĀ
BASĀ GHARA
DANDA AGANĀ
BASĀGHARA
KUA
DĀNDA DEUL
BASĀGHARA

54 Paicha matha in Digapahandi (Ganjam-D.)



55 Teich und Garten im Paicha matha in Digapahandi (Ganjam-D.)

Paicha matha, Digapahandi
danda deul, Aussentempel (Eingangshalle)
danda agana, Aussenhof
basaghara, Wohnhäuser (für Gäste)
bagica, Baumgarten
kua, Brunnen
maji agana, Mittelhof
bhandara ghara, Vorratshaus
badi agana, Gartenhof
Gosein ghara, Wohnhaus des Gosein
cavaca, Teich
badi, Küchengarten
paikhana, Toiletten
rosi ghara, Küche
ghara, Haus (für die *mata*)
caura, Tulsi-Schrein
bhog mandapa, Opferhalle
majhia deul, Mitteltempel
deul, Tempel-Sanctum



56 Wohnhaus des *gosein* im Paicha matha in Digapahandi (Ganjam-D.)

Häusern an der Strasse und den Gästeräumen ist die Wohnung des *gosein* mit einem Strohdach ausgerüstet. Von hier aus führt ein zementierter Weg in den lauschigen Garten mit dem grossen quadratischen Weiher. Überall wachsen Blumen, die die *mata,* die Witwe, die den Tempel mit Blüten versieht, willkürlich wachsen lässt. Von des *gosein* Veranda aus schaut man auf die Eingangsplattform des Tempels und die Türe zum *bhog mandapa,* wo die Opfergaben gerichtet werden. Gegenüber liegen zwei kleine Häuschen; in dem einen lebt die *mata,* in dem anderen kocht der Priester die täglichen Opfergaben für Gottheit und *matha*-Bewohner.

Den Tempel betritt man meist durch die breite Treppe, die zum *majhia deula*- oder *jaga mohana*-Teil führt. Hier ist der Raum, wo sich die Gläubigen aufhalten können, um das Kultbild zu sehen oder einer Zeremonie beizuwohnen. Der Raum ist mit Pseudokassetten verziert, zwischen denen einige bemalte Steinfiguren von himmlischen Tänzerinnen ausgehauen sind. Über den Türen hängen Drucke, einige alte *pata*-Bilder von Krisna und verschiedenen *gopi*-Hirtinnen, dann auch Hinterglasmalereien mit sivaitischen Themen. Man findet hier aber auch die Jagannatha-Trias, dann Durga-Madhava (Durga mit Jagannatha), Laksmi in der Form eines *dana menti*-Reisgarbengebindes und bemalte Holzfiguren, die an *Janmasthami,* dem Fest von Krisnas Geburt, verwendet werden, wenn sein Idol auf einer Schaukel gewiegt wird. Die Figuren dieser *gopi*-Hirtenfrauen werden dann rings um das Idol aufgestellt.

Im schwach von einer Glühlampe beleuchteten *garba griha*-Heiligtum mit dem *sikara*-Turm stehen die Kultbilder auf einer Plattform, die mit Blüten bemalt ist. Im Zentrum befindet sich, durch einen doppelten Lotos-Sockel erhöht, Krisna, aus schwarzem Chlorid-Stein gemeisselt, mit eingesetzten leuchtenden Augen, einem U-förmigen *tilaka* auf der Stirn, eine silberne Flöte blasend und mit Stoffen, Blüten, Girlande und Ketten geschmückt. Zu seiner Linken stehen in fast gleicher Grösse Radha in blank geputztem Messing und zu seiner Rechten Nitai und Gauranga, zwei visnuitische Heilige (d.h. Caitanya und sein Schüler, beide in ekstatischem Singen mit erhobenen Armen dargestellt).

Zu Füssen dieser grossen Figuren stehen noch viele kleine, fast alles Darstellungen von Krisna, alle in Stoffe gehüllt und täglich mit frischen Blumen geschmückt. Das Zeremonialgerät für geweihtes Wasser, das Schälchen für *tulsi*-Blätter und die Lampen für die allabendliche *arati*-Zeremonie liegen hier oder am Boden.

Vom Mittelteil durch eine verschliessbare Türe getrennt, ist die *bhog mandapa,* die Opferhalle. Hier werden die Nahrungsopfer niedergestellt und der Gottheit gereicht. Der *pujari* bringt hierher aus der Küche die gekochten Opfergaben, *bhog,* den Reis, in einem grossen *thali*-Teller, die Zuspeisen in einem tönernen Gefäss. Dann verschliesst er nach aussen alle Türen, da an der *dhup*-Zeremonie ausser ihm niemand teilnehmen darf: Man würde sonst durch Riechen der Gottheit ihren Anteil schmälern, heisst es doch auf Sanskrit: *«Aghrana ardha bhujana».* Aus dem Sanktum holt der *pujari* sich eine Glocke mit langem Griff, das kleine Wasser-*lota* und den Teller mit den *tulsi*-Blättern. Bevor er die Opfergaben auf den Boden stellt, versprüht er Wasser auf den Boden. In die rechte Hand giesst er ein paar Tropfen Wasser, nimmt in die linke die Glocke, die er nun inständig schüttelt. Dreimal umkreist er mit der rechten Hand die *bhog*-Speise und murmelt dazu die *mantra*-Sprüche der Tempelgottheit, im Fall des Paicha Matha Tempels: *«Krisnaya Govindaya Gopijana Balavaya swaha».* Das Wasser lässt er neben den Speisen auf den Boden tropfen. Dann nimmt er von allem *bhog*-Essen eine kleine Menge auf seinen Handteller, ergreift mit den Fingerspitzen ein paar *tulsi*-Blätter und zeigt seine Rechte der Gottheit am Schrein, während er mit der linken Hand die Glocke läutet und ein zweites Mal das *mantra* murmelt. Dann gibt er die Opferspeise zurück in den Teller und ergreift diesen mit beiden Händen, um ihn ein wenig vom Fussboden zu heben, während er zum drittenmal das *mantra* murmelt. Mit dem Wasser aus dem *lota*-Gefäss wäscht er sich die Hände, verlässt jetzt die *bhog mandapa* und geht in das Sanktum, wo er ein Stück Stoff nimmt, um vor dem Kultbild mit einer Geste in der Luft zu wischen, d.h. der Gottheit dreimal das *mukhavasa,* die Mundreinigung, zu zeigen. Dabei läutet er mit der Glocke. Den Abschluss bildet das *pahuda*-Ritual. Mit dem *camar*-Wedel wird der Gottheit zugefächert; sie wird zur Ruhe gelegt. Dann wird die Türe zum Sanktum verschlossen, und der *pujari*-Priester macht durch lautes Rufen oder Klatschen allen bemerkbar, dass die Zeremonie vorüber ist. Die Aussentüren werden geöffnet und die Opferspeise an die Teilhaber verteilt.

In der *bhog mandapa*-Halle werden auch in einer grossen Truhe, der *bhandara pedhi,* die Stoffe aufbewahrt, die zum Schmücken der Kultbilder dienen. An der Wand hängt ein altes *vina*-Musikinstrument, das zwar heute saitenlos, aber immer noch mit Sarasvati und zwei Paaren von *candra bindu,* Mond und Sonne, bemalt ist. In der Halle befindet sich auch der mit verehrenden Frauen und Vögeln verzierte *bhagavata gadi,* der kleine rechteckige Schrein mit einem Pyramidendach, in dem die heiligen Schriften aufbewahrt werden. Früher waren es Palmblattmanuskripte, heute ist es gedruckte Devotionsliteratur. Die Schriften liegen auf einem *khatuli*-Tablett mit geschwungener Rückwand, wie es sonst für Kultbilder verwendet wird. Die heiligen Texte werden *bhagavata gosein* bezeichnet.

Matha sind äusserst wichtige religiöse Institutionen in Orissa, die sich um einen Tempel bilden. In der Regel sind es Stiftungen von reichen Privatpersonen, die für eine bestimmte religiöse Gruppe ein Tempelheim geschaffen haben. Im Zentrum dieser Institutionen befindet sich ein Tempel, in dem ein brahmanischer Priester als *pujari* die in dieser Sekte vorgeschriebenen Zeremonien durchführt. Umgeben wird der Tempel von verschiedenen Häusern, Höfen und Gärten. Dazu gehören noch die beweglichen Besitztümer der Gottheit wie Schmuck, Gold, Stoffe, Bilder usw., dann Felder, die in Pacht an Bauern gegeben werden, Rinder, die von Hirten geweidet bzw. im Hof der *matha*-Institution gefüttert werden.

Einem *matha*-Tempelheim ist meist eine *sanskruti tula*, Sanskrit-Schule, angeschlossen. Der Leiter der *matha*-Institution wählt die Schüler aus, stellt die *pandit*, Lehrer, für die verschiedenen – nicht nur sprachlichen – Fächer an und nimmt an den Examinationen teil, bei denen den Zöglingen Titel erteilt werden. Da traditionellerweise die Schüler in dem *matha*-Tempelheim kostenlose Mahlzeiten erhalten, schikken vor allem ärmere Brahmanen-Väter ihre Söhne hierhin, obwohl sie wissen, dass den Kindern zusätzlich zur Bildung eine gewisse Sektendoktrin eingeimpft wird.

Alles gehört einem *mahant* oder einem *gosein*. Beide müssen aus einer Brahmanen-Kaste stammen. Sie können über die Einkommen aus verpachteten Feldern, die zur *matha*-Institution gehören, frei verfügen.

Ein *mahant* ist der zölibatäre Vorstand eines *matha*. Er wird umgeben von seinen Schülern, von denen er einen zu seinem Nachfolger im Amt bestimmt. Allerdings handelt es sich meist um einen seiner Verwandten, den er ausliest und adoptiert. Häufig geschieht dies erst kurz vor dem Tod, um sich die gute Laune und Freundlichkeit aller Mitarbeiter zu erhalten. Viele visnuitische *mahant* zeigen eine Aversion gegen Frauen, ziehen Knaben in ihrer Umgebung vor. In manchen *matha*-Tempelheimen findet man aber auch recht hübsche junge Witwen aus Brahmanen-Häusern, die in dieser Umgebung durchaus ein vergnügtes Leben führen. Im folgenden sei knapp ein Ausschnitt aus dem Leben eines *mahant* in Puri gegeben, der selbst aus der Provinz stammt. Das betreffende *matha*-Tempelheim in Puri ist sehr wohlhabend, auch wenn der Gebäudekomplex in einer engen Gasse liegt. Zu ihm gehören drei Tempel in der Stadt und mehrere *matha*-Anwesen im Ganjam-Distrikt, alle mit recht viel Landbesitz versehen. In Puri betritt man den ummauerten Komplex von der Strasse her durch eine Türe, gelangt in einen Hof, an dessen Längsseite das zweistöckige Hauptgebäude des *mahant* liegt. Abgetrennt durch eine weitere Quermauer ist der hintere Teil, wo sich die Wohnhäuser für die *cela*, Schüler, und die Witwen befinden, die zu der Institution gehören, dann ein Brunnen und an der Rückmauer die Toiletten.

Im Schlafraum des *mahant* im oberen Stockwerk steht ein breites Bett aus Rosenholz, mit kräftiger Matratze und vielen Kissen.

Unser *mahant*, der im Gegensatz zu vielen anderen sich als echter *brahmacari* bzw. durch keuschen Lebenswandel auszeichnet, ist trotz seiner einseitigen Beinlähmung ein grosser Sportler, der sich vor allem im Ringkampf auszeichnet. Seine Lebensgeschichte ist kurz und legendenlos folgende: Er stammt aus einer armen Brahmanen-Familie aus Süd-Orissa. Bei vier Brüdern hatte er wegen einer Kinderlähmung im Bubenalter und zurückbleibender einseitiger Lähmung keine Heiratschancen, deshalb verliess er als Bursche seine Stadt und wurde in dem *matha*-Tempelheim in Puri Koch. Er verstand es, durch Sportlichkeit wie auch durch sein Geschick als Koch, als Masseur und Erzähler und durch seine menschliche Gewandtheit und Klugheit den alten *mahant* für sich einzunehmen. Nach einigen Jahren wurde er mit der Beaufsichtigung einiger Tempel und der dazugehörigen Ländereien in seinem Heimatdistrikt beauftragt, einer Aufgabe, der er sich mit ökonomischem Geschick widmete. In seiner Vaterstadt versammelte er alle Kultbilder aus drei *matha*-Tempeln in einem einzigen, reduzierte das Kochen von *bhog*-Nahrung von zweimal täglich in allen auf einmal täglich in einem Tempel (ausgenommen wenn er selbst in der Stadt weilte), beauftragte einen seiner Brüder mit dem Eintreiben der Getreide-Pachtabgaben, wodurch sowohl der Hauptsitz wie auch seine Familie auf Kosten der Bauern prosperierten. Immer wenn er in dieser Provinz anwesend war, hielt er abends Lesungen des Ramayana-Epos in Hindi ab und gab den Zuhörern dazu auf Oriya lebendige Erklärungen. Auch sprach er alle, die er traf, respektvoll mit «Sri» an und betätigte sich halbtags als Sanskrit-Lehrer an einem College in Puri, praktizierte eindeutige Keuschheit – so dass er nach dem Tod des *mahant* des Haupt-*matha*-Tempelheims in Puri bei nur wenig Widerstand nach einem Rechtsstreit vor Gericht als rechtmässiger Nachfolger auf dem *gadi*, Thron des *matha*, eingesetzt wurde.

Ein solcher *mahant* führt ein recht geruhsames Leben: Am Morgen nach dem Aufstehen wird ihm das zur Morgentoilette Nötige gebracht, reicht man ihm, wenn gewünscht, Tee und Betel, erhält er eine Ölmassage und wird im Gesicht und auf dem Kopf von einem Barbier rasiert, während er den Leuten zuhört, die ihre Probleme vortragen oder er seinen Bauernpächtern Befehle erteilt bzw. sich mit seinen Angestellten unterhält. Dann nimmt er bei dem Brunnen innerhalb seines Anwesens ein Bad – das Wasser wird ihm von einem Diener geschöpft und im Winter auch erwärmt –, legt seidene Tücher um, erhält in einem fast halbstündigen Ritual ein *tilaka* auf die Stirn gemalt und begibt sich dann zu einem der Tempel, die zu seiner *matha*-Institution gehören. Dort hat er *darsan,* rezitiert ein paar *sloka* und wandelt dann mit seinen Begleitern zurück zu seinem *matha,* wo er sich in seine Gemächer zurückzieht. Wenn *bhog*-Nahrung im Tempel geopfert ist, ruft der *pujari* im *matha* den *mahant* und sein Gefolge zum Mittagessen. Der Herr selbst sitzt nun im Zentrum, seine *cela* in zwei Reihen um ihn. Bei diesem *pangata,* gemeinsamen Mahl, singen alle zusammen *bhajan*-Lieder und essen dann. Der Koch serviert selbst. Brahmanische Gäste können sich zu den Essenden gesellen, anderskastige erhalten ihre Speisen gesandt.

Dann zieht sich der *mahant* bis zum Nachmittag zurück, macht dann meist einen Rundgang, besucht seine Bauernpächter, Gläubige oder Freunde. Inspektion und Politik sind in diesen Stunden der Religion übergeordnet. Am Abend nimmt er noch einmal an der *alati*-Feierlichkeit in einem Tempel teil, badet eventuell wieder und spricht dann noch einmal zu seinen Gefolgsleuten und zu den Gläubigen. Bei solch öffentlichen Auftritten liest er (als *mahant* eines Rama geweihten *matha*-Tempelheimes) meist aus dem Ramayana-Epos des Tulsidas vor und erklärt eloquent einzelne Bilder, Szenen und Bedeutungen. Etwa um 8 Uhr verlässt er wieder seine Gemeinde, um in seinen Gemächern noch mit seinen Beratern sich zu unterhalten, Pläne zu machen und Wege zu suchen, diese auch zu realisieren.

Ein solcher *mahant* führt, wenn die Einkünfte aus seinem *matha* dies zulassen, ein durchaus fürstliches Leben. Er hat mehrere *tahalia,* Diener, wie einen Barbier, einen Wasserschöpfer, Tempelköche, dann zwei, drei Witwen, die Reiskörner und *dal*-Hülsenfrüchte verlesen, Gemüse zerkleinern, die Zimmer fegen, Leute, die ihm tragen helfen usw. Früher sind alle *mahant* ausschliesslich mit den eigenen Ochsenwagen über Land gefahren, heute nehmen sie ein Taxi oder fahren auch mit dem Volk im Bus.

Ein *gosein* ist verheiratet, lebt mit seiner Familie im *matha*-Komplex und kontrolliert dort das Geschehen. Er hat niemandem über die Finanzen und Besitztümer Rechenschaft zu geben, kann Personal nach Gutdünken einstellen und entlassen (auch wenn er meist z. B. einen *pujari*-Priester für die Zeremonien lebenslang beschäftigen wird und dann einem Verwandten des Verstorbenen das Amt überträgt) und direkt mit seinen Pächtern verhandeln.

Der *gosein* des Paichamatha in Digapahandi (Ganjam-Distrikt), Radhakant Mukherjee, berichtet über sein Amt folgendes:

«Mein Alter ist 65, ich haben die *matha*-Institution vor vielen Jahren von meinem *mama,* Onkel mütterlicherseits, geerbt, weil dessen Söhne im Dienst der Regierung gewesen sind und feste Anstellungen gehabt haben. Ich war damals frei und konnte den *matha* übernehmen. Ich selbst bin in Balijodi (7 km entfernt) aufgewachsen.

Alles Land (Anwesen wie Felder) gehört der Gottheit. *Thakur* ist der eigentliche *gosein* oder Besitzer des Landes eines *matha*. Der *gosein* ist nur der Verwalter. Er muss den Tempeldienst beaufsichtigen. Er muss achten, dass alles ordnungsgemäss gemacht wird, dass alles sauber ist und die nötigen Reparaturen ausgeführt werden. Das Land ist verpachtet. Die Bauern liefern hier die Hälfte der Ernte ab. Der Priester vom Tempel dieses *matha,* Raghunath Panda, ein Halua-Brahmane der Varadvaj gotra, ist vor 10 Tagen verstorben. Sein Bruder ist sein Nachfolger.

Ausser dem *pujari*-Priester habe ich die *mata,* lit. Mutter, hier. Sie ist eine Witwe (ohne Anhang) und heisst Girlamani Devi. Sie bringt täglich die Blumen, die der *pujari* um die Kultbilder legt. Der *suara*-Koch (ebenfalls ein Brahmane) lebt in der Stadt. Zweimal am Tag kocht er in der Tempelküche *bhog*-Opferspeise: Reis, *dal*-Hülsenfrüchte, Curry-Gemüse. Die Nahrung wird in fünf gleiche Portionen geteilt. Einen Teil erhalten die *tahali,* die nichtbrahmanischen Angestellten, einen die *mata,* einen der *pujari,* einen behält der Koch und einen erhalte ich. Wir alle nehmen unsere Nahrung nach Hause. Ich mische meinen *bhog*-Speise-Anteil mit dem, was meine Frau gekocht hat. Wir essen das dann gemeinsam.

Wir unterhalten auch Gäste, aber wir haben kein *avia gata,* regelmässige Zuteilung von Nahrung für Gäste. Nur reiche *matha*-Institutionen können sich das leisten. Finanziell sind wir aber unabhängig. Die finanzielle Abrechnung des *matha* ist meine private Angelegenheit, über die ich niemandem Rechenschaft ablegen muss. In Orissa sind alle *matha*-Institutionen visnuitisch. Wir sind eines der *gaudia matha*-Tempelheime, wie es ursprünglich von bengalischen Lehrmeistern hier bekanntgemacht worden ist.

Wir tragen eine Kette aus *tulsi*-Perlen um den Hals. In Digapahandi gibt es noch einen zweiten *gaudia matha.* Beide fühlen sich dem Tota Gopinatha Matha in Puri verbunden.

Eine Inschrift (mit europäischen Zahlen) bestätigt, dass diese *matha*-Institution 1842 gegründet worden ist. Es ist eine Stiftung von Kripamaya Deva. Seine Schwester war eine *paicha,* unverheiratete Prinzessin. Er hat sie nicht in die Ehe gegeben, weil er von keinem Mann *«sala»,* Schwager, genannt werden wollte. Jedes Jahr wird *mohastava,* der Todestag, der *paicha* im *matha* gefeiert.

Nur selten erhalten wir Besuch von auswärts. Auch aus der Stadt kommen nur wenig Leute regelmässig in diesen Tempel. Nein, mir ist das recht so. Ich könnte für sie Purana-Texte lesen, aber das wird nur sehr selten verlangt. Auch *sadhu*-Wandermönche kommen hier nur selten vorbei. Einmal im Monat treffen sich hier Männer aus der Stadt, um beim Tempel ihre *bhajan*-Lieder zu singen. Nein, dieses *matha*-Anwesen ist für Harijan geschlossen.»

Palast

Vor der Unabhängigkeit Indiens bzw. vor der Bildung des Bundesstaates Orissa war das Land teils direkt der britischen Verwaltung unterstanden, teils von mehr oder minder beaufsichtigten Rajas regiert worden. Ohne auf die Unterschiede ihrer Rechte und Möglichkeiten einzugehen, mag erwähnt sein, dass die meisten relativ kleine Fürstentümer besassen. Es ist dennoch erstaunlich, was für feudale Palastanlagen im 19. Jahrhundert gebaut worden sind.

Wenn topographisch die Möglichkeit besteht (z. B. wie in unserem Beispiel die Stadt in der Ebene gebaut ist), befindet sich der Palast oder *nahar* im Westen der Stadt, die als ganze als *gada,* königlicher Sitz, bezeichnet wird. Separat von dieser Residenz liegt der Sitz der Brahmanen, *sasana* genannt. Eine dritte Einheit ist *pentha,* das Gewerbezentrum. Im Falle von Badakhemundi ist Digapahandi das *gada,* Caitanyapur das hierzu gehörende *sasana* und das etwa 1,5 km entfernte Städtchen Padmanabhapur das *pentha,* wo die Gewerbetreibenden wohnen. So z. B. gibt es in Digapahandi keine Weber. Diese kamen regelmässig mit ihren Waren in die Residenz, um sie dort zu verkaufen, kehrten aber abends in ihr Städtchen zurück.

Das Beispiel eines Raja-Palastes von Orissa befindet sich in dem Landstädtchen Digapahandi (Ganjam Distrikt). Leider ist die Anlage in einem verkommenen Zustand. Alle bewegliche und auch die herausreissbare Habe ist entfernt, die Dächer sind fast alle eingebrochen, die meisten Gebäude bis auf wenige Mauern verfallen. Das Familienheiligtum des Raja ist leer, überall wuchert Kraut und Moder. Nur noch wenige Säulen, die Fundamente, der Teich und einige Malereien in der *darbara*-Halle zeugen von der vergangenen Pracht.

Über die Geschichte des Palastes wissen wir nichts – es lässt sich vermuten, dass die meisten Gebäude um 1850 erbaut worden sind. Die Herrscher von Badakhemundi waren Ganga, direkte Nachkommen von Bhanudeva IV, der 1435 sein Königreich von Puri verloren hat. Die Maharaja von Badakhemundi des frühen 20. Jh. hielten noch streng auf Etikette und ihre privilegierten Verhaltensweisen, Titel usw. Als Anrede war nur *manima* oder *camu* erlaubt, man sprach nur mit der rechten Hand vor dem Mund, erhielt nur eine Antwort von dem Diwan, der die knappe Rede des Fürsten ausschmückend weitergab. Der Fürst war umgeben von *deu,* Verwandten von Nebenfrauen, hatte selbst ausser seiner *patarani* noch weitere *maharani*-Fürstinnen und hielt sich auch ein Harem. Und wenn eine der königlichen Damen in der Stadt einen Tempel besuchen wollte, so wurde dies nicht nur im Land verkündet, so dass sich alle Männer in ihre Häuser zurückziehen konnten, sondern man liess *dehra*-Abschrankungen aus Stoff aufstellen vom Palast bis zum Tempel, so dass die Damen ungesehen ihren Besuch machen konnten...

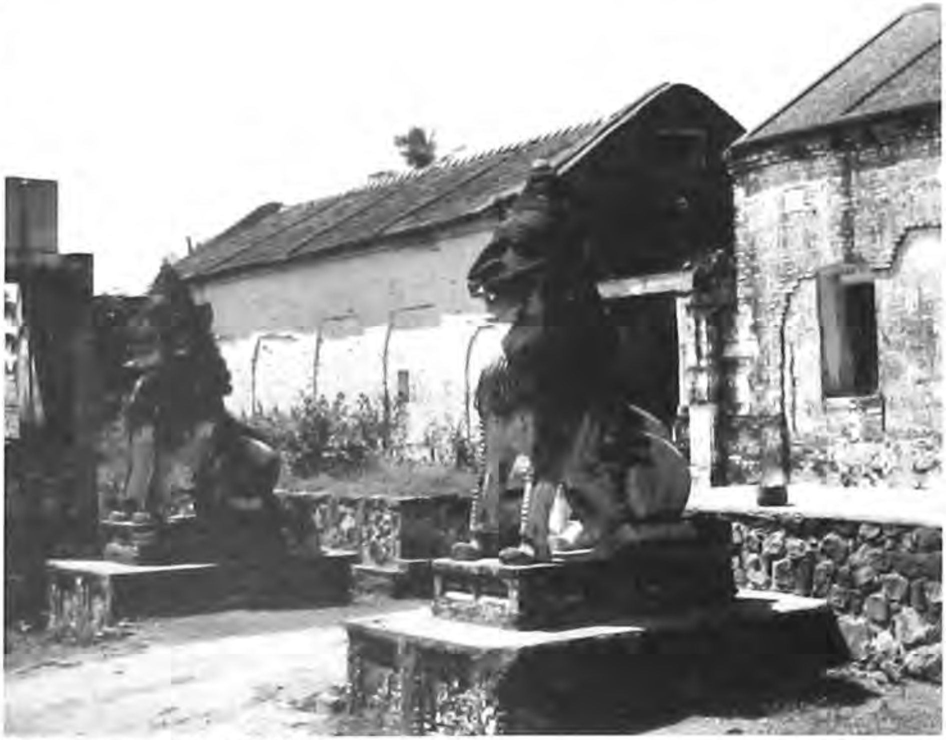
Der Palast besteht aus drei Höfen mit Gebäuden, die alle mit einer hohen Mauer umgeben sind. Das Haupttor, von zwei imposanten Löwen aus Stein mit dicker Kalkkruste gesäumt, ist breit genug, dass ein Elefant mit *hawdah* bequem passieren kann. Man kommt durch dies Staatstor in einen Innenhof. Linker Hand sind die 1979 noch intakten *dhana ghara,* Getreidescheuern der Residenz, und die quadratische Plattform einer Halle, wo vermutlich früher die Steuereinnehmer sassen und die Abgaben einforderten. Rechter Hand, entlang der Mauer, die Zimmer für die Soldaten, in der Ecke ein kleines Tor, das zu einem *upavana,* Park, führte, anschliessend die verschiedenen *kaciri ghar,* Verwaltungsbüros. – Der einzige Zugang zum mittleren Teil der Residenz war das *bhitara kavata,* Innentor. Durften in den vorderen Teil noch die Bauern und Bürger kommen und ihre Steuern abliefern, so war Zugang zum mittleren Trakt nur noch den Brahmanen, der Dienerschaft, dem Hofstaat und der Verwandtschaft des Fürsten gestattet. Das grosse Tor aus schweren Brettern ist meist zugeschlossen. In einem Flügel aber ist ein Türchen, das heute der *pujari*-Priester des Jagannatha-Tempels öffnen kann. In diesem Mittelteil des Palastes liegt nämlich der noch intakte Jagannatha-Tempel mit einem Vorraum, wo auf einer niederen Säule eine Garuda-Figur hockt. Neben dem Tempel befindet sich linker Hand die *deva sana mandapa,* die Plattform mit den drei zylindrischen Sockeln, auf denen die Jagannatha-Trias vor der Prozession gewaschen wird, rechter Hand die Tempelküche, wo täglich *bhog*-Opferspeise gekocht wird, und hinter einem Vorplatz an der Umfassungsmauer ein Pumphaus. Im selben Mittelteil sind auch die früheren Stallungen bzw. die Garage des Raja.

Durch ein weiteres Tor kommt man in den dritten und grössten Teil der Residenz. Links liegt ein L-förmiges Gebäude, dessen Fassade mit schönen, oft zwei- oder vierfach nebeneinander gestellten, wie gedrechselt wirkenden Säulen verziert ist; Bogen schmücken diese Veranda. Für welche Zwecke die dahinter liegenden Zimmer gedacht waren, ist unbekannt, es ist aber anzunehmen, dass es die Privatgemächer des Fürsten waren. In dem hintersten Zimmer sind heute nur noch die hässlichen Kacheln europäischer Manufaktur zu sehen, mit denen der fensterlose Raum ausgekleidet war: Dies war der Raum der Göttin Manikesvari, der *istardevi,* Familiengöttin der Badakhemundi-Gangas. Das Kultbild ist entfernt, der Raum zerschlagen. Manikesvari wird noch immer von den niederen Kasten verehrt. Sie wird dann dargestellt als Frau, die einem Kind den Kopf mit einem Kokosnussraspler abschneidet. Man spricht noch heute in Digapahandi von den Wasserbüffelopfern im Palast zu Ehren dieser Göttin. Sie haben im Mittelteil vor dem Schrein stattgefunden. Einst soll ein Wasserbüffel sich frei gemacht haben und in den Tempel von Jagannatha gestürmt sein.

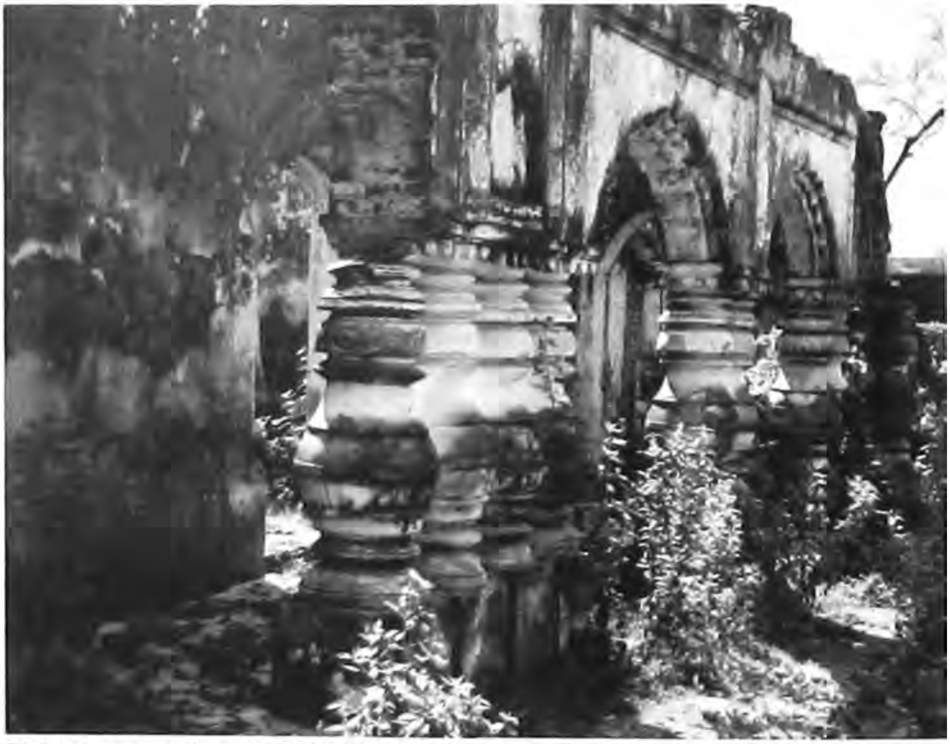
Gegenüber vom Manikesvari-Tempel ist eine Plattform; daneben befinden sich heute nur die Fundamentreste des quadratischen *pata agana,* Haupthofes. Hier hat das doppelstöckige Atriumhaus der Maharani gestanden. Zu diesem Gebäude hatten selbst vertraute Diener keinen Zugang. In der Familie der lokalen Vaidaya, Ärzte, erzählt man noch heute schmunzelnd, wie man früher der Maharani den Puls gemessen hat: Sie hat sich einen Faden um das Handgelenk gebunden, und der Arzt hat vor der Türe den Faden in die Hand genommen und an den «Schwingungen» den Pulsschlag abgelesen, ohne seine Patientin je zu sehen.

Imposant sind aber noch die Ruinen der *darbara,* Audienzhalle. Auch sie ist ein zweistöckiges Gebäude mit Backsteinmauern, die mit Kalkbrei bestrichen und poliert sind, mit schönen Bogen, Stuckarbeiten wie grossen Elefantenköpfen neben den Treppen, mit einem Pultdach aus Klosterziegeln, geschnitzten Dachbalken und mit Blütenranken verzierten Decken. Eine Treppe führt in den zweiten Stock, wo man aus einer luftigen Halle einen schönen Blick über den grossen Badeteich von Digapahandi und die Felder der Umgebung hat. Krupamaya Deva, ein Fürst aus der Mitte des 19. Jh., ist noch heute in Digapahandi berüchtigt, dass er hier auf der Lauer gelegen ist, um den Frauen beim Baden zuzuschauen, um diejenigen, die ihm gefallen haben, in seine Residenz abführen zu lassen. Sonst aber ist die *darbara*-Halle für Audienzen, Empfänge, Verkündungen, Übertragung von Titeln, Rechtsprechung usw. verwendet worden. An der Rückseite hat diese Halle noch eine Treppe zum Teich, von wo die Besucher Zutritt zu diesem offiziellen Palastteil hatten.

Im Norden anschliessend sind die *bagica*-Gärten mit den Toilettenanlagen



57 Eingang zum Palast von Digapahandi (Ganjam-D.)

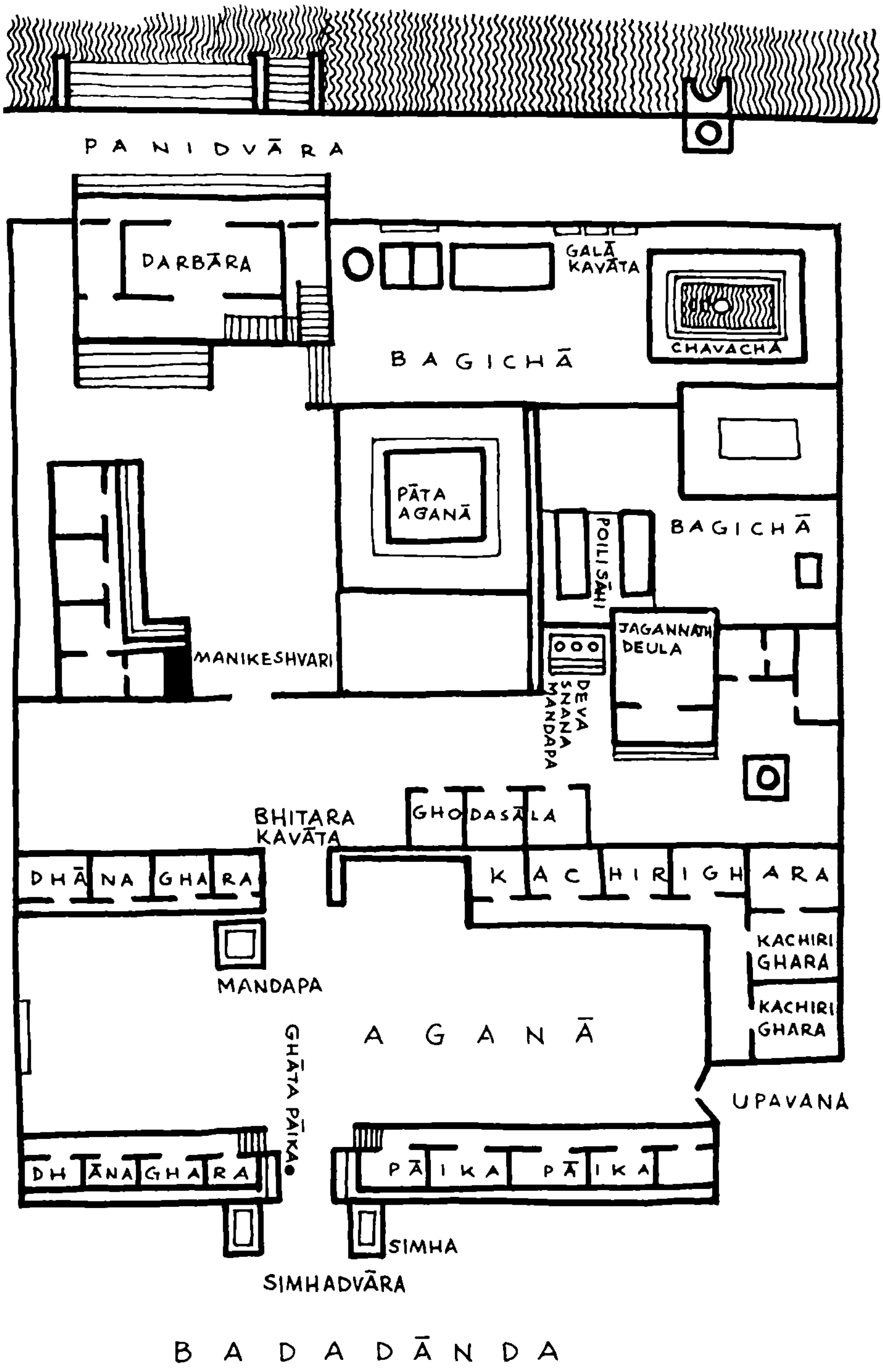


58 Palastruine von Digapahandi (Ganjam-D.)

und dem Hintertürchen in der Mauer, durch das die pflichttuende Hadiani (Frau eines einst unberührbaren Strassenwischers und Unratentferners) in den Palastbezirk schlüpfen konnte. Es wird *pani kavata* genannt.

Auf dem zementierten Pfad gelangt man zu dem rechteckigen *cavaca*-Wasserbecken mit den Resten eines Pavillons in der Mitte, zu dem ein schmaler, auf Bogen liegender Steg führt. In einem hinteren Gartenteil befinden sich die Reste der *poili sahi*, der Strasse der Vergnügungsdamen, so die Bezeichnung für den Harem; es können aber nach dem Fundament zu urteilen nur recht bescheidene Zimmerchen gewesen sein, in denen die Kebsweiber des Raja gelebt haben. Immerhin sind sie mit europäischem Geschmack nachempfundenen Scheusslichkeiten wie Brunnen ausgeschmückt gewesen.

So ist die Residenz bis auf den offiziellen Eingang über verschiedene Höfe durch das Haupttor oder in die *darbara*-Halle ein durch eine hohe Mauer umzirkter, abgeschlossener Komplex. Nur für die Toilettenfrau gibt es noch ein alltäglich geöffnetes Türchen. Wenn aber eine der Maharani starb, so wurde an der Rückwand in der Nähe des Teiches ein Loch in die Mauer gebrochen, um die Leiche zum Verbrennungsplatz der königlichen Familie zu bringen. Man nennt die Stelle, die immer wieder aufgebrochen und zugemauert worden ist, *gala kavata*. Für den Leichnam eines Raja gibt es einen anderen Weg aus der Residenz. Im vorderen Hof wird an der Längsmauer zwischen den Getreidespeichern die Mauer aufgebrochen, bis das Loch gross genug ist, Leiche samt Tragbahre durchzulassen.


PANIDVĀRA
DARBĀRA
GALĀ KAVĀTA
CHAVACHĀ
BAGICHĀ
PĀTA AGANĀ
POILI SĀHI
BAGICHĀ
JAGANNATH DEULA
MANIKESHVARI
DEVA SNANA MANDAPA
BHITARA KAVĀTA
GHODASĀLA
DHĀNA GHARA
KACHIRI GHARA
KACHIRI GHARA
KACHIRI GHARA
MANDAPA
AGANĀ
GHĀTA PĀIKĀ
UPAVANA
DHĀNAGHARA
PĀIKA
PĀIKA
SIMHA
SIMHADVĀRA
BADADĀNDA

59 Plan der Palastanlage von Digapahandi (Ganjam-D.)

Das Stadthaus

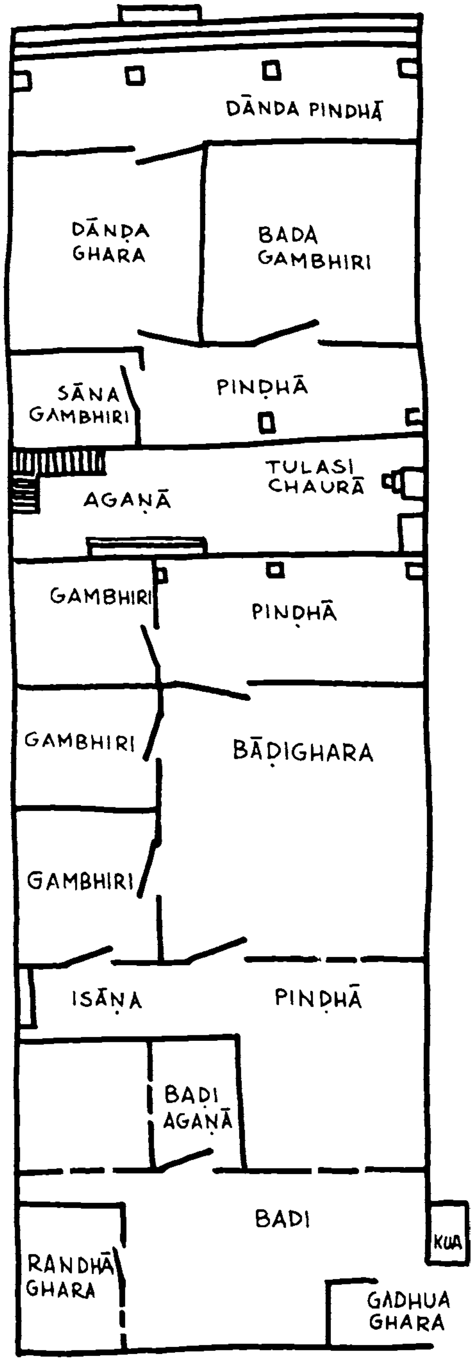
Die Stadthäuser werden *ghara* oder *mehda ghara* oder *domehda* genannt, wenn sie zweistöckig sind. Sehr kleine Hütten heissen *kuida*.

In der Regel sind die Bewohner der Häuser auch die Besitzer. Heute werden an häufiger umziehende Verwaltungsangestellte auch Häuser und Zimmer vermietet. Früher gab es das aber nicht. Obwohl es aus Steuergründen für Digapahandi einen Katasterplan mit Numerierung der Häuser gibt, werden sie lokal ausschliesslich nach dem Besitzer genannt. Bezeichnungen nach Merkmalen (wie auffälligem Schnitzwerk, Farbe, Dachform usw.) gibt es nicht. Unser Beispielhaus gehört Valaji Raju, einem wohlhabenden Lokalpolitiker aus der Telegu sprechenden Kumuti-Händlerkaste. Das Haus besitzt seine Familie seit der Grossvatergeneration. Es befindet sich in der *karana sahi,* wo vier weitere Häuser von Telegu sprechenden Familien bewohnt werden. Valaji Raju und seine Frau Mahalaksmi haben vier Söhne und vier Töchter; die Töchter sind auswärts verheiratet. Sein ältester Sohn Ramanath hat drei Söhne und drei Töchter, der zweite, Tajesvar, einen Sohn und zwei Töchter (er wohnt aber vorübergehend nicht bei seinem Vater), der dritte, Dharma, einen Sohn und der jüngste Sohn, Syamasundar, ist beim Militär. Dafür wohnt aber Vira Raju, der Bruder des Hausvorstandes, mit seiner Frau, seinen fünf Söhnen und seiner Tochter im Haus, so dass zusammen ständig 19 Personen (1979) in diesem Gehöft wohnen.

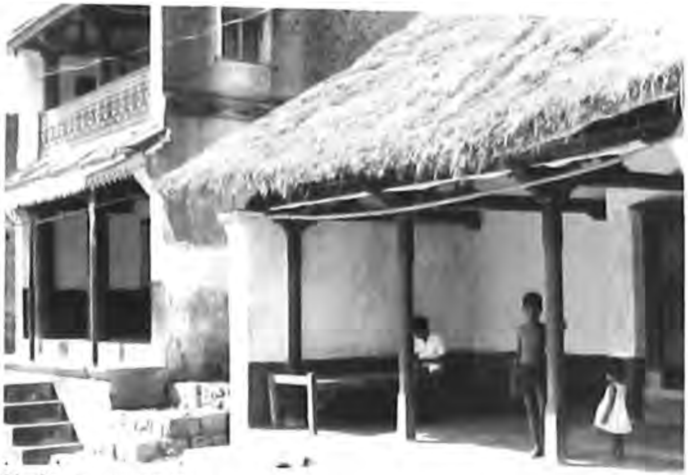
Das Anwesen ist aufgeteilt in zwei Wohnhäuser mit einer Strassenveranda, einem Innenhof und einem Hinterhof mit separatem Küchenhaus. Die Häuser sind aus gebrannten Ziegeln gebaut. Der Fussboden besteht aus grauem poliertem Zement. Die Aussenwände sind weiss getüncht, verziert mit einem etwa 80 cm hohen, braunen Bodenstreifen; die Innenwände sind bis auf einen spannehohe, braunen Streifen ebenfalls weiss. Nur das Küchenhaus ist mit Lehm verputzt. Alle Türen sind aus Brettern und Balken gefertigt, teilweise mit Metallbändern verstärkt und besitzen schöne gegossene Messinggriffe. Sie werden mit Ketten und Vorhängeschlössern einbruchsicher verschlossen. Das Dekkengerüst besteht aus rechteckig zugehauenen Balken, die auf Veranda oder anderen sichtbaren Stellen durch Schweifungen verziert sein können. Das Pultdach ist doppelt geführt. Das untere besteht aus dichtgelegten Zweigen und ist mit Lehm verschmiert. Darüber liegt, 50 cm höher und getrennt durch Bambusstützen, um deren Fuss Lehmkegel gesetzt sind, ein zweites Dach aus einem Bambusrost und daraufgebundenen Reisstrohbündeln, die ungetreppt zugeschnitten sind. Das Unterdach wird *atu* oder *merda* genannt, das Strohdach darüber *cala*. Das lehmverputzte Unterdach hat weniger die Funktion, das Haus trockenzuhalten, als die, vor einer Feuersbrunst zu schützen. Bei fliegenden Feuerfunken brennt nur das Strohdach ab, nicht aber das ganze Haus.

Auch reiche Leute decken ihre Strassenfrontdächer gerne mit Stroh, nicht weil sie billiger sind als Dächer aus lokal von Töpfern hergestellten Mönchsziegeln *(jikara),* sondern weil es Wohlstand besser versteckt. Deshalb sind die eigentlichen Wohnhäuser im Hintergrund fast ausschliesslich mit traditionellen oder modernen Ziegeln bzw. mit Wellblech gedeckt.

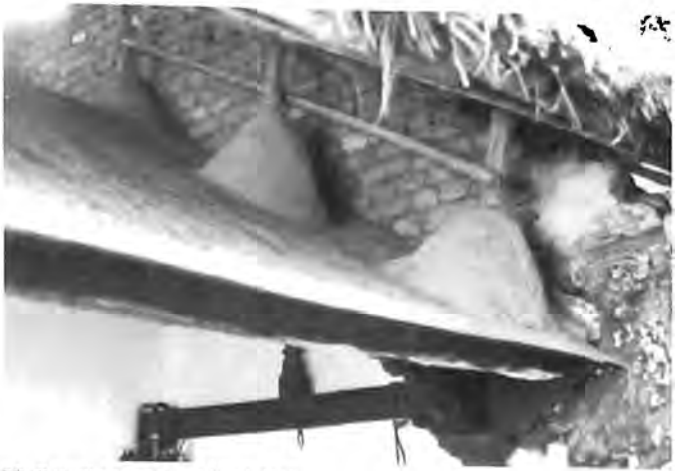
Man betritt von der Strasse her das Haus über eine Veranda *(dando pindha),* die tief genug ist, dass ein mit Schnüren bespanntes Holzrahmenbett der Seitenwand entlang aufgestellt werden kann. Im Sommer schlafen hier gerne die jungen Männer des Haushalts, untertags sitzen die männlichen Hausbewohner hier, schwatzen, spielen Karten und schauen den Vorbeigehenden und den Kindern beim Spielen zu.



60 Plan eines Stadthauses in Digapahandi (Ganjam-D.)



61 Strassenveranda



62 Zwischendach und Strohdach

63 Kuchenhaus

64 Ziehbrunnen

Durch eine Türe mit recht hohem Fussrahmenholz kommt man in den ersten Raum, *danda ghara* oder «Strassenhaus» genannt. Hier werden die Betten abgestellt, wenn man sie nicht benötigt, befindet sich an der Aussenwand ein eingebauter Schrank, und hier hält man sich z. B. im Monsun auf, wenn der Regen bis auf die Veranda peitscht. In gerader Linie zur Eingangstüre befindet sich an der Rückwand die Türe zum *agana*-Innenhof, der zur Hälfte überdacht ist. Rechts befindet sich noch ein kleiner, fensterloser Raum, links, gleich gross etwa wie der «Strassenraum», ein geschlossenes Zimmer, *bada gambhiri*. Dieses dient dem Haushaltsvorstand als Schlaf- und Arbeitsraum und ist mit Bett, Ventilator, Schreibtisch, Stuhl, Schrank, Zeitungen und Büchern ausstaffiert. Die einzige Öffnung ist die Türe zum Innenhof, neben der in der Ecke ein Bort für Decken, Haushaltsgerät usw. entlang der Wand eingelassen ist, während Kleider über aufgehängten Bambusstangen liegen und Regenschirme von einem Dachbalken herabbaumeln. An einem anderen Querbalken sind Eisenringe eingelassen, an die man das Wiegentuch für einen Säugling hängt (wobei die beiden Schmalseiten des Stoffes darin verknotet werden und die «Wiege» durch ein quer verkeiltes Brettchen mit ausgeschnittenen Seiten breitgehalten wird). Am Boden der Veranda steht noch ein konischer Tontopf mit frischem Wasser, aus dem sich jeder mit kleinen Metallgefässen zum Waschen oder sonstigen Verbrauch schöpfen kann.

Der nicht überdachte Teil des Innenhofes ist um eine Stufe versenkt. An der Westwand steht in einem grossen zementierten Blumentopf ein *tulsi*-Stock, der als *caura* hier verehrt wird. Daneben ist auf der einen Seite eine Vertiefung im Zementfussboden, durch die das Abwasser in eine Bodenröhre kanalisiert wird, und auf der anderen eine rechteckige zementierte Plattform, *vedi*. Auf der gegenüberliegenden Seite gibt es noch eine enge Stiege, mit der man das Zwischendach des Vorderhauses erreichen kann.

Das sehr viel grössere Hinterhaus, *pacha ghara* oder auch *bada ghara*, lit. Gartenhaus, betritt man von diesem Innenhof mit hohen Seitenwänden über eine tiefe Veranda, auf der sich das Familienleben abspielt, auf der aber auch die Frauen sich gerne aufhalten und Besuche empfangen. Seitlich hierzu ist ein kleiner, fensterloser Raum. Durch eine Türe in der Ecke kommt man in den grössten Raum des Anwesens. Etwa ein Drittel hiervon ist durch halbhohe Wände mit einer Zwischendecke *(tala atu)* abgetrennt und durch eine Wand zu zwei abschliessbaren Vorratsräumen gestaltet. Im grossen Raumteil mit *upara atu*, hoher Decke, gibt es keinerlei Möbel; an einer Wand befinden sich unter Glas einige gerahmte Stickereien. Alle Wertgegenstände wie Matratzen, Decken, Koffer mit Kleidern usw. sind in den beiden Seitenräumen verstaut. In dem grossen Raum schlafen die jüngeren Frauen mit ihren Kindern, die kleineren Räume können von Eheleuten verwendet werden. In der Rückwand des geräumigen Zimmers sind ein kleines Fenster und die Türe eingelassen.

Im hintersten *pindha*-Raum befinden sich an der Ostwand der Hausschrein, *isana*, und, durch eine Gitterwand mit Gittertüre getrennt, die *bhitara*-Kammer, in der die gekochten Speisen und das Trinkwasser aufbewahrt werden. In der Mitte ist eine rechteckige Vertiefung ausgespart, denn hier ist auch das Dach durch ein *jafri*-Eisengitter ersetzt; in diesem *badi agana*, lit. Gartenhof, von dem eine Abwasserröhre nach aussen geht, wird das Geschirr und Küchengerät abgewaschen und anschliessend auf den erhöhten Fussboden der *pindah*-Plattform zum Trocknen aufgestellt. Zwei Fenster und eine Türe erhellen diesen Raum, der halb Veranda, halb Küchentrakt ist.

65 Innenhof

66 Blick auf Kuchenhaus

Durch eine Türe geht man in den schmalen Hinterhof, in dem in der Ostecke ein quergestelltes Kochhaus, *randha ghara*, steht. Es ist mit einem Reisstroh-Pultdach gedeckt; am Boden befinden sich die einfachen, aus getrocknetem Lehm erstellten Feuerstellen zum Kochen. Es werden ausschliesslich getrocknete Kuhdungfladen, Holz und Holzkohle als Brennmaterialien verwendet. Der Rauch zieht durch das Strohdach und die Türe ab.

In dem Hinterhof, der eine hohe gemauerte Rückwand hat, führt ein zementierter Weg zu einem Schöpfbrunnen, *kua*. Entlang der Wand wachsen einige Sträucher, deren Blüten man für die verschiedenen Hausaltäre und Zeremonien benötigt. Das *gadhua ghara* ist eine hohe, L-förmige Abschrankungsmauer, hinter die man sich bei Unpässlichkeiten verziehen kann.

Das Haus ist dem Elektrizitätsnetz von Digapahandi angeschlossen, bezieht aber sein Wasser ausschliesslich aus dem eigenen Brunnen. Eine Toilette oder entsprechende Anlage im Haus oder Anwesen fehlt. Mit Ausnahme des Arbeitsraums für den Haushaltungsvorstand gibt es keine Zimmer, auf die einzelne Bewohner Anspruch hätten bzw. in denen sie Privatbesitz liegenlassen oder sich individuell einrichten könnten.

Traditionelle Möbel und Hausrat

Abgesehen von hölzernen *palank*, Betten mit gedrechselten Beinen, die mit Brettern belegt sind und die ausschliesslich von prestigereichen Personen wie dem Haushaltvorstand verwendet werden, gibt es noch die schlichteren *kata*, Bettstellen, die zwar ein hölzernes Gerüst auf gedrechselten Beinen haben, aber nur mit Schnüren, Baumwollbändern oder einem Bambusgeflecht überzogen sind. Sie sind leicht beweglich und werden auch auf der Veranda aufgestellt. Die meisten

67 Kuche (Ganjam-D.)

68 Kuche (Keonjhar-D.)

Familienmitglieder schlafen aber am Boden auf einer Matte, einem Tuch oder einer dünnen Matratze.

Manche Häuser haben in die Wand eingebaute, nur wenig tiefe Schränke mit hölzernen Türflügeln. Offene Wandnischen werden zum Aufstellen von Öllämpchen verwendet, ein aufgehängter Bambusstab, *olaguni,* dient zum Versorgen von Textilien, Dachbalken zum Aufhängen von Regenschirmen, Körben und anderem Gerät. Aber auch dies ist in einem traditionellen Haus nur in bescheidenem Umfang vorhanden. Die täglichen Bedürfnisse sind gering. Man schläft auf dem Boden, sitzt am Boden, isst am Boden. Vor allem in Brahmanen-Häusern werden noch *pidha,* niedere Rechtecksitze aus Holz, verwendet, auf denen man sich zum Essen niederlässt. Der Teller liegt dann tiefer auf dem Boden.

Die Nahrung wird auf mittelgrossen *cadhua*-Tellern aus Messing gereicht, flüssiges Beigericht in *tatia*-Schälchen aus demselben Material. Wasser trinkt man nach dem Essen aus Metallgefässen oder Gläsern. Bei Festen werden Reis, *dal*-Hülsenfrüchte, Gemüse, Fisch und *kiri,* gekochter und in Molassewasser oder Milch aufgewärmter Reis auf getrockneten *khali*-Blättern, serviert, die mit kleinen Stöckchen zusammengesteckt sind.

Zentrum jeder Küche ist *culi munda,* die Feuerstelle. In der Regel ist sie leicht vertieft im Lehmfussboden und besteht aus drei Kuppen auf einem Kranz. Die Frauen bereiten sie sich selbst zu: In die Bodenvertiefung stellen sie einen kugeligen Tontopf mit grosser Öffnung, so dass diese leicht schräg nach vorn zeigt und später die Feueröffnung bildet. Darum wird nun aus angeschlämmtem Lehm die eigentliche *culi*-Feuerstelle gebaut mit den drei Höckern, zwischen denen die Kochtöpfe stehen können. Ist alles hart getrocknet, so wird dem Topf die nach oben ragende Schulter zerschlagen; zum Feuern wird dann das Holz immer in den Topf geschoben, wo die Glut liegenbleibt und die Asche leicht entfernt werden kann. Täglich soll der Herd mit einer Mischung aus Kuhdung und Lehm nachverputzt werden, so dass auch die aus den Kochtöpfen übergeschwappten Reste ständig unter diesen Schichten säuberlich verschwinden. Zum Anblasen von Glut und Feuer werden *punka nali,* Blasrohre aus Bambus oder Messing, benützt.

Zum Kochen von Reis (oder auch von *raghi*-Hirse) wird ein grosser kugeliger Tontopf, *handi,* verwendet. Ein ähnlicher, aber kleinerer *atika*-Topf dient zum Kochen von Gemüse und Hülsenfrüchte-Mus, *dal. Dekichi* sind kleinere Kochtöpfe aus Metall (meist Aluminium). Zum Braten in Erdnuss- oder Senfkornöl werden grosse, halbkugelige Gefässe mit zwei Griffen, *kadei,* aus Messing, Eisen und/oder Aluminium, verwendet. Zum Kochen von Wasser oder von Wäschestücken dient ein grosser zylindrischer Metalltopf, *tabala;* zum Kochen grosser Quantitäten von Reis bei Festen gibt es in wohlhabenden Küchen noch einen grossen *handa*-Topf aus Messing mit kantiger Schulter und kugeligem Boden.

Wasser wird in *mathia*-Töpfen aus Messing ins Haus getragen. Diese haben einen flachen Boden, leicht konischen Bauch, kantige Schultern und schmalen Ausguss. *Balti,* Eimer mit Henkel, sind heute durchaus üblich. Traditionell zum Aufbewahren von Trinkwasser sind grosse, *tukuna* genannte Messingtonnen mit seitlichen Ringen. Kochlöffel gibt es in vier Typen: *katha catu* sind aus Holz mit runder Kelle und dienen zum Umrühren von Reis, *pitala catu* oder Eisenlöffel verwendet man für Gemüse; *jali catu,* ebenfalls aus Metall, sind flache Löffel mit feinen Löchern, die zum Abschöpfen dienen, und *pitha pathia* sind eiserne Kratzlöffel mit gerader Unterkante. Deckel aus Ton, *sara,* sind von untergeordneter Bedeutung.

Zum Mahlen von *raghi*-Hirse oder von verschiedenen Hülsenfrüchten werden ein Paar Mahlsteine, *ghorana,* verwendet, mit Einwurfloch in der Mitte und hochstehendem Holzgriff. Der untere Stein ist am Boden fest eingelassen, der obere darüber beweglich. Zum Zerreiben von Gewürzen, von Chilli und Kräutern (feucht und trocken), dienen eine schwere Reibplatte, *sila* und ein zylindrischer Reibstein, *guda*. Man nennt diesen auch *pua,* lit. Sohn, und lässt ihn nach getaner Arbeit nie flach auf dem Reibstein liegen, sondern lehnt ihn immer aufrecht gegen die Wand. Aus dem Süden ist *rovana,* der Steinmörser zum Herstellen von Pasten und Teig, in Orissa übernommen. Ein leicht konischer Stössel, *guda,* wird im Bodenloch in einer steinernen Mulde gedreht und zerquetscht z. B. vorgequollenen Reis zur Herstellung von *enduri*-Kuchen, den *idli*-Fladen des Südens.

Gerät aus Bambus spielt in der Küche eine recht grosse Rolle. Beim Abgiessen von Reiswasser dient ein rundes, geflochtenes Sieb, *chitiki*. *Kula* ist ein hufeisenförmiges Worfelbrett, *tata* ein flacher, offener, fast quadratischer Korb, in dem z. B. in Sand erhitzter Reis («Popreis») aufbewahrt wird, *cangudi* ein formal ähnlicher, aber kleinerer Korb für Gemüse, und *kunca* das noch kleinere Format für Salz oder Chilli. Reis wird in zylindrischen Körben, die mit Kuhdung-Lehm verstrichen sind, aufbewahrt. *Doli,* die grossen Vorratskörbe, werden kaum verstellt, während in *tokei,* den kleineren, die Wochen- oder Tagesration ausgeteilt oder auch im Laden gekauft wird.

Öl und Butterschmalz werden in kleinen *ghadi*-Töpfchen aus Ton aufbewahrt, die übereinandergestellt in *sika*-Netzen aufgehängt werden.

Gegessen wird meist aus grossen Tellern, *cadhua,* von denen jeder Haushalt mehrere besitzt, solche aus Messing oder aus *paturi,* aus schwarzem Stein. *Thali* von grösserem Durchmesser sind selten und werden nur bei besonderen Gelegenheiten wie z. B. für Opfergaben verwendet. Bei Schälchen für flüssige Beigerichte (die nur in beschränkter Zahl in den gewöhnlichen Haushalten vorkommen) werden die fusslosen *tatia* von denjenigen mit Standfläche oder Standring, *thia tatia,* unterschieden. Gemüse oder *dal*-Hülsenfrüchte-Mus einem Gast in den winzigen *ginia* zu servieren gilt als Unfreundlichkeit. Wasser wird in *dhala* oder bauchigen *lota*-Gefässen gereicht und auch getrunken. Becher und Gläser sind moderne Utensilien. Eine Besonderheit sind noch die schweren *kamsa*-Gefässe aus Messing, die wie gestauchte Sanduhren wirken und aus denen man zum Frühstück *pakal,* am Abend zuvor gekochten, übriggebliebenen Reis, der in Hefewasser aufgeweicht und dann leicht gegoren ist, kalt schlürft.

Hausschreine

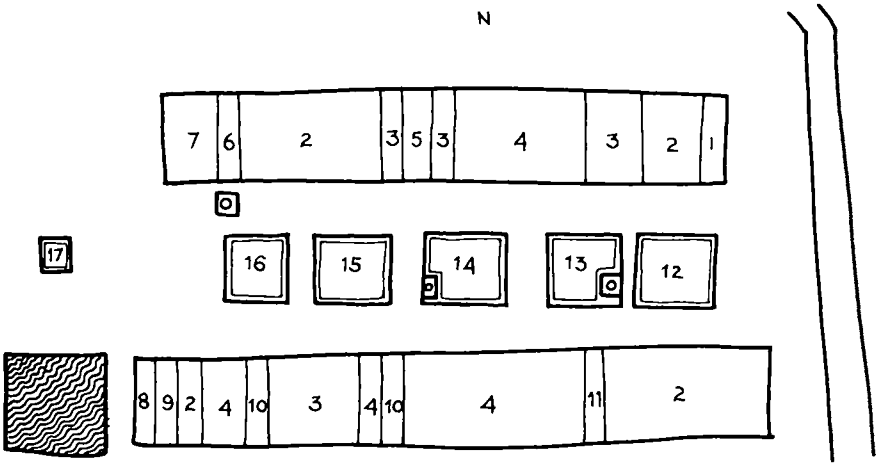
Für einen Brahmanenhaushalt in Orissa ist typisch, dass man zwei Hausschreine findet. Der eine, *isana* genannt, befindet sich in der Nordostecke (der Himmelsrichtung der Siva als Isana zugehört!) der Küche. Der Platz wird *isana kona* genannt. Hier wird die *istar devi,* die Familiengöttin, verehrt. Das Kultbild besteht aus einem Stein oder einer Tonform und ist mit *sindur*-Zinnober und Öl überstrichen. Es liegt auf einem Holzbrett, das in die Wand eingelassen und regelmässig mit Lehm und Kuhdung überstrichen ist. *Isana* wird hier nur von Frauen verehrt, da Männer das Küchenhaus nicht betreten.

Diese Göttin, die über das Geschick der Familie des Haushaltsvorstandes wacht, hat keinen individuellen Namen mehr; sie heisst einfach *isana*.

Der zweite Schrein befindet sich in einer Nische im Hauptraum des Hauses oder auch im Hof. Auf einem *kathuli*-Tablett mit geschwungener Rückwand und niederen Seitenborten werden die (Messing-)Kultbilder einzelner Gottheiten wie z. B. Ganesa, Laksmi, Radha-Krisna aufbewahrt, versinnbildlichen runde steinerne *salagram* Visnu, und hängen Holzplatten mit den Bildern von Durga madhava, d. h. Durga und Jagannatha. Hinzu kommen noch weitere Gottheiten, eventuell auch Andenken von Pilgerfahrten nach Puri oder zu anderen wichtigen Tempeln wie Bilder, Schnitzereien, getrockneter Reis, Überbleibsel vom dortigen *bhog*-Opfermahl.

Jeden Morgen wird dieser Schrein von einem männlichen Mitglied des Hauses verehrt, nachdem er sein Bad genommen hat. Am Abend führen die Frauen *solita* durch. Zehn oder mehr kurze in *ghi*-Butterschmalz getauchte Dochte aus Baumwolle werden paarweise auf allen *erundi*-Türschwellen (rechts von innen gesehen) und auch in die rechten Nischenecken brennend niedergestellt.

Das hinduistische Dorf



69 Dorfplan von Raghurajpur (Puri-D.)
1–11 Strassenabschnitte, von verschiedenen Gruppen bewohnt
12 Gauranga-Tempel
13 Raghunatha-Tempel
14 Gopinatha-Tempel
15 *bhagavata ghara*, Versammlungshaus
16 Radha-Mohan-Tempel
17 Opferplatz der Thakurani-Gottin

Als typisches Dorf in Orissa schildern wir Raghurajpur in der Nähe von Puri, einige Minuten Fussmarsch entfernt von Pipli. Hier wohnen keine Brahmanen, nur Bauern, Handwerker und Fischer. Seine Bewohner sind alle Kasten-Hindu. Dhoba, Kleiderwäscher und Bhandari, Barbiere leben keine in Raghurajpur. Sie hätten zu wenig Kundschaft und kommen deshalb vom nachbarlichen Nayakapatana in regelmässigen Abständen zu ihrer Klientel. Aber auch eigentliche Unterprivilegierte (frühere Unberührbare, Harijan) leben nicht in Raghurajpur, sondern in einer eigenen Siedlung etwas entfernt vom Dorf.

Das Dorf besteht aus zwei gleich langen Häuserreihen und ist strikt Ost–West ausgerichtet. Zwischen den beiden Reihen von aneinandergebauten Gehöften befinden sich die Dorftempel. Im Westen fliesst der Kanehi-Bach, im Osten führt der Weg auf einen Damm. Das Dorf liegt in einer Senke, umgeben von Palmenhainen, Feldern und vor allem *pan puruja*, Betel-Gärten. Im Dorf gibt es 82 Häuser, von denen drei eingestürzt und verlassen sind.

Die meisten Häuser werden von Bauern der Casi-Kaste (Nr. 2 des Plans) bewohnt, insgesamt 29 (sechs und neun in der nördlich gelegenen Häuserreihe und zwölf und zwei in der südlichen). Gleich viele Gehöfte werden von Citrakara- oder Malerfamilien (Nr. 4 auf dem Plan) bewohnt, die im Dorfzentrum siedeln. Die Bania, Goldschmiede (Nr. 3) mit zehn Familien sind die einzige weitere grössere Gruppe. Drei Familien von Tanti-Webern (Nr. 5) haben hier noch Häuser. Sie haben ihren angestammten Beruf aufgegeben. Viele arbeiten auswärts, einige unterhalten einen kleinen Laden. Eine Keuta-Fischerfamilie (Nr. 1) lebt am Dorfrand, dem Fluss zu; zwei Siala-Familien (Nr. 7) haben auf der entgegengesetzten Seite ihre Gehöfte. Sie sind Palmweinzapfer. Dann gibt es je eine Familie von Kamsari-Metallarbeitern (Nr. 6), von Gaudia-Kuhhirten (Nr. 9), Gudia-Süssigkeitenköchen (Nr. 10), Behara (Nr. 11), die *cuda* (aus «Popreis» und Melasse) herstellen und von Jautisa-Astrologen (Nr. 8), die Palmblatthoroskope anfertigen und erläutern.

Die Tempel, schön gereiht im Zentrum, sind Gauranga, einem Schüler des Caitanya, oder Raghunatha (schlichter Rama-Laksmana-Sita-Tempelbau mit Strohdach) geweiht, ferner Gopinatha (Krisna). Hier wird auch für die Göttin Durga bei den Dussera-Feiern eine Halle errichtet. Dann folgt, als strohgedecktes quadratisches Haus, das *bhagavata gadi*-Gebäude, in dem die heiligen Texte abends gelesen werden bzw. Versammlungen stattfinden können, schliesslich der Radha-Mohan-Tempel und, schon ausserhalb der Häuserzeilen, ganz im Westen und neben dem grossen Teich, der offene Schrein der Thakurani, neu mit Zement erbaut unter einem ehrwürdigen Banyan-Baum.

Das Dorfhaus

Im Aufbau entspricht das Dorfgehöft durchaus dem Stadthaus. Auch sind die Begriffe, die für die einzelnen Räume verwendet werden, identisch.

Als Beispiel wählen wir das Gehöft des Malers Jagannatha Mahapatra, der mit seiner Familie und den Familien seiner Brüder hier zusammenwohnt. Das Haus, das zwar über Elektrizität, nicht aber über Wasserzuleitungen verfügt, besitzt auch partiell einen Zementfussboden, ist aber noch einstöckig, mit einem Reisstrohdach gedeckt. Die Breite des Gehöftes ist 7 m, die Länge etwa 35 m. An den Längsseiten wird es von fensterlosen Mauern umgeben.

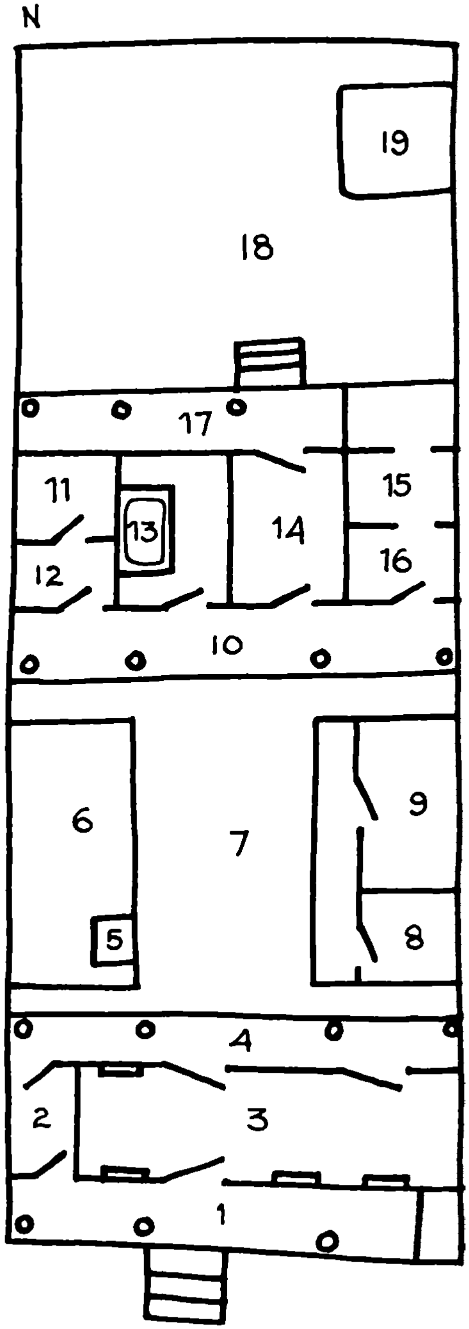
Man betritt das Gehöft über eine Veranda. Seitlich ist der Eingang zu einem kleinen Abstellraum, in der Mitte derjenige zur grossen *danda ghara* genannten Werkstatt, in der auch Gäste empfangen werden, Malereien zum Verkauf kommen usw. Dahinter ist wieder eine breite überdachte Veranda. Hinter ihr liegt zentral und leicht vertieft ein rechteckiger Innenhof, *agana* genannt, den links ein kleiner Garten mit dem *caura*-Podest für den heiligen *tulsi*-Strauch und rechts ein längs gestelltes Haus säumen. Letzteres dient als Kultraum, *dian ghara*. Daneben befindet sich ein Abstellraum für Werkzeug. Das Hinterhaus steht parallel zum Strassenhaus, hat ebenfalls zwei Veranden, links die Küche mit der *culi*-Feuerstelle und davon getrennt *handi sala*, den Raum, wo gekochte Speisen in Töpfen aufbewahrt werden. In der Mitte befindet sich der Vorratsraum mit dem grossen *dhana kothi*, Reis-Getreide-Speicher, der auf drei Pfeilern in einer Bodensenke steht und eine Holztüre besitzt. Daneben ist ein grosser Schlafraum, dann hinten zwei kleine Kuhställe und der *habisa ghara*-Raum: im Monat Kartika (November) fasten die meisten alten Frauen; sie nehmen nur einmal am Tag, um drei Uhr, eine Mahlzeit zu sich, die *habisa* genannt wird. Frauen, die diese Sitte durchführen, wohnen dann in einem solchen reinen Raum, so z. B. die alte Mutter der Maler.

Von der hinteren Veranda steigt man ein paar Schritte hinab in einen kleinen Garten mit einem *gadia*-Teich.

Das Inventar an Möbeln und Geräten, die in einem dörflichen Handwerkerhaus wie z. B. in dem des recht wohlhabenden Malers und Modelleurs Jagannatha Mahapatra in Raghurajpur verwendet werden, fällt recht knapp aus. Betten, Tische, Stühle, Schränke usw. fehlen ganz. Auffallend ist der Reichtum an Metallgefässen (aus Messing oder Bronze). So findet man in grosser Zahl *gara*-Messingtöpfe, *dhala*-Messinggefässe und *samusi*, denselben *lota*-Typ in kleinerer Ausführung, dann *kamsa*, das Bronzegefäss für *pakhala*-Reis, *thalia*-Teller für Reis, auch *kama thalia*, solche mit verziertem Rand, *tatia*, kleine Schälchen für *dal*-Hülsenfrüchtebrei und für Gemüse. *Ghia khia gina* sind kleine Tassen für *ghi*-Butterschmalz, *tassala*, grosse Messingtöpfe, um Wasser zu kochen oder aufzubewahren, *pan bata*, zylindrische Deckeldosen für Betel-Blätter, und *pika dani*, hohe Stengelkelche als Spucknäpfe.

Daneben werden aber auch viele Tongefässe verwendet, Körbe usw., die alle mehr oder weniger denjenigen gleichen, die in Stadthäusern verwendet werden.

1 *danda pindha*, Veranda
2 *gambhiri*, Vorratsraum
3 *danda ghara*, Strassenzimmer (Werkstatt)
4 *pindha*, Veranda
5 *chaura*, Tulsi-Schrein
6 *pindi*, Kuchengarten
7 *agana*, Hof
8 *dian ghara*, Haus fur Gotter (Schrein)
9 *gambhiri*, Vorratsraum
10 *badi pindha*, hintere Veranda
11 *handisala*, Raum für Kochtopfe
12 *culi*, Kochstelle
13 *dhana kothi*, Getreidespeicher
14 *bhandhara ghhara*, Durchgangsraum
15 *guhala*, Kuhstall
16 *habisa ghara*, Ritualraum
17 *badi pindha*, hintere Veranda
18 *badi*, Hinterhof
19 *gadia*, Teich



70 Plan eines Dorfhauses

Dörfliche Schreine

Werden in den Städten und grossen Tempeln für die brahmanischen Götter Visnu, Siva, Surya, Ganesa und Göttinnen wie Durga, Camunda, Varahi und die *Saptamatrika,* sieben Göttinnen als Gruppe Zeremonien durchgeführt, so sind in den Dörfern und für die bäuerliche Bevölkerung der Landstädte die *gram devati,* Dorfgöttinnen, zuständig. Daneben werden hier aber auch weitere Gottheiten wie Siva und Hanuman verehrt.

Diese *gram devati,* Dorfgöttinnen, heissen zunächst generisch auch *thakurani,* Herrscherinnen. Auch Krisna wird manchmal als *thakur,* Herr, bezeichnet. Die Thakurani-Göttinnen haben meist auch einen persönlichen Namen wie z. B. Budithakurani, alte Thakurani, oder Sukuakai, die (gerne) Trockenfisch isst, Fulasundari, die mit Blüten (geschmückte) Schöne, Kutaitundi, die (Göttin) mit dem Mörsermund, oder sie werden Mangala, Glückverheissende, genannt bzw. Göttinnen wie Sitala, der Göttin der Pockenkrankheit, gleichgesetzt. Ferner gibt es auch Göttinnen, die nach der Landschaft, wo sie «herrschen», bezeichnet werden so Samalesvari, die Göttin von Sambalpur, dann (generisch) nach ihrem Aussehen *khambesvari,* pfeilerförmige Göttin, und schliesslich nach brahmanischen Namen z. B. Bhagavati, die Dame sonst Bezeichnung für Parvati).

Viele dieser Lokalgöttinnen sind in historischer Zeit aus *bhut,* Geistern von Verstorbenen, entstanden, wie z. B. die Göttin Kalijay von Chilka. Meist sind es Frauen, die ihr Leben nicht ganz zu Ende gelebt haben, die z. B. im Kindbett gestorben oder wie im Fall der Kalijay auf dem Weg zum Gatten ertrunken sind. Andere sind Manifestationen von Gottheiten, die helfend eingegriffen haben und dann zu Dorf- oder Sippengöttinnen geworden sind. Ihnen allen ist gemein, dass sie dienstags und auch samstags verehrt werden, insbesondere an *samkranti* (dem letzten Tag des lunaren Monats), wenn dies ein Dienstag ist, dass sie für das Wohl der Dörfler wie auch der nicht-brahmanischen oder zumindest sektiererischen visnuitischen Gruppen zuständig sind. Ihre Schreine liegen am Rand der Städte oder Dörfer, manchmal auch weit abgelegen und mühsam zu erreichen, auf Bergspitzen oder in Einöden. Bei *pahada*-Prozessionen, wenn die Gottheit einen Wunsch erfüllt hat und man einen Schwur einlöst, wird vom Haus bis zum Schrein frisch gewaschene Wäsche vom *dhoba,* Wäscher, ausgebreitet (und immer wieder hinter den Vorwärtsschreitenden eingesammelt) und auch ein Tuch als Baldachin ausgestreckt. Üblicherweise werden am Schrein Ziegen geopfert, aber wenn man auf einem Bittgang zu dem Schrein einer *thakurani* geht, so nimmt man *mua*-Reis («pop rice»), *pana,* Wasser mit Zuckermelasse, und *haldipani,* Gelbwurzwasser, mit. Auch *sindur,* Zinnober, und *jada*-Öl (dickflüssige Wagenschmiere) wird der Göttin dargebracht. Letzteres wird nicht nur auf ihr Kultbild geschmiert, sondern auch in Öllämpchen verbrannt.

Die schlichten Schreine der *thakurani*-Göttinnen Orissas sind offene heilige Plätze unter Bäumen. Insbesondere *nim,* aber auch *sahada*- und *asvasta*-Bäume sind hierfür geeignet.

Angelehnt oder am Fuss eines Baumes ist der Geröllstein aufgerichtet, der die Gottheit verkörpert. Der Boden darum wird vor den Zeremonien gereinigt, geglättet, mit Kuhdung-Lehm verstrichen. Bei dem Kultbild können Votivgaben niedergestellt sein, so kleine Bronzen, Terrakottafiguren, kleine rote Fähnchen, Lampen aus Ton, Töpfe mit Löchern und Wassertöpfe. Meist ergibt sich aus diesen regelmässigen Gaben eine Art Halbkreis um die Gottheit. Etwas entfernt befindet sich eine weitere wichtige Stelle, wo das Opfertier getötet wird. Häufig steckt hier ein Pfeiler in der Erde, an den es gebunden wird, um den tödlichen Schlag auf den Nacken zu erhalten. Aus dieser Kultstelle hat sich die Plattform herausgebildet, auf der das Kultbild und die Opfergaben erhöht verehrt werden, wobei die Plattform meist die Form eines *katholi,* Tablettes mit geschwungener Rückwand, annimmt. Die hufeisenförmige Anordnung bleibt dabei meist gewahrt. Ebenfalls in die Gruppe dieser Schreine gehören die *osakoti*-Wandbilder an Aussenwänden von Häusern, die auch fast immer dreiflüglig konzipiert sind. Es mag in diesem Zusammenhang auch auf die klassischen *causath jogini*-Tempel verwiesen werden, die dachlos-offene Rundtempel sind.

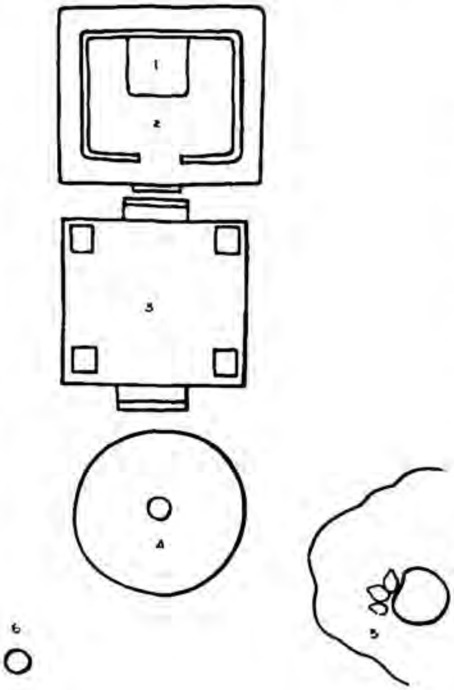
Wenn eine *thakurani*-Göttin überregionale Bedeutung erlangt, so wird ihr meist ein festes Haus, ein Tempel erbaut. Diese können, wie z. B. für die Taratarini auf dem Berggipfel bei Purshottampur, nach kanonischen Regeln erbaut sein, oder aber, wenn noch den dörflichen Formen verbunden, wie z. B. Hingoley Thakurani von Kanagam (im Koraput-Distrikt) als ein rechteckiges Haus mit einer zusätzlichen quadratischen Plattform, vier Eckpfosten und einem Dach und wieder davor einer runden Plattform und einem hohen Pfeiler, an dem das Opfermesser lehnt, erbaut sein.

Unter einem Baum in der Nähe, eventuell dem alten Kultort, befinden sich Votivgaben aus Ton, etwas weiter entfernt steht ein zweiter Pfeiler, vielleicht ein Mahnmal für frühere Büffelopfer. Diese Anlage wirkt wie die schlichte Version eines «klassischen» Tempels mit dem Opferpfosten anstelle eines *bhoga mandapa.* (Auch vor dem Vaital deul von Bhubaneswar befindet sich vor dem Jagamohana noch ein steinerner Opferpfahl!)

Kultplätze ausserhalb der Ortschaften werden häufig auch für die «weniger offiziellen Rituale» verwendet. Ein kurzes Beispiel sei ein kleiner Hanuman-Tempel ausserhalb von Digapahandi, an der wichtigen Landstrassenkreuzung gelegen. Das alte Kultbild ist mit dicken Schichten von Zinnober und *ghi* (spezifisch für Hanuman) überzogen. Es wurde früher von einem alten *pujari* betreut, der gleichzeitig der *vaidya*, Arzt, an der Residenz des Maharaja war. Zum Tempelchen gehört noch das Land mit Obstbäumen, das die niedere Mauer umfasst, das zusätzliche Bauernland, das einst dazu gestiftet worden war, hat der *pujari* verkauft, da es zu weit entfernt gelegen war und er fast nie Einkünfte davon hatte.

Jeden Morgen ging der Brahmane aus der Stadt zu dem Tempelchen, bestrich das Kultbild mit *sindur*, belegte es mit Blumen, murmelte seine Anrufungen und ging zurück. Im Alter ohne eigentlichen Familiensinn, zog er sich immer mehr zu seinem Tempelchen zurück. Da ihm das Rauchen von Marihuana besonderes Vergnügen bereitete, ging die Gründung eines *trinatha*, «Drei-Götter»-(d.h. Brahma, Visnu, Siva-) Schreins auf seine Initiative zurück. Jeden Sonntag wurde hier den Göttern *ganja* geopfert. Eine regelmässig eintreffende Gruppe von Gläubigen aus verschiedenen Kasten beteiligte sich an dem Opfer: Marihuana wurde zum Rauchen vorbereitet und in drei Messingpfeifchen, *kaheli* genannt, abgefüllt, vor die Kultbilder (Drucke aus Kalendern) gelegt und ohne spezifische *mantra* vom Priester und dann von den Gläubigen reihum geraucht. Dabei las der *pujari* das Buch *trinatha mela* vor, unterbrochen in unregelmässigen Abständen vom Chor: «Komm, o Thakkur Trinatha, sei hier anwesend». Dazwischen wurde reihum aus einem gewöhnlichen *cilam*-Tonpfeifchen geraucht. Heute ist der Hanuman-Schrein zu einem kleinen Nebentempelchen verdrängt worden von dem geräumigen *trinatha-mandira*, der vor wenigen Jahren erbaut worden ist.

71 Schrein bei Kanagam (Koraput-D.)



72 Schrein der Hingulei Thakurani bei Kanagam (Koraput-D.)
1 *pitha*, Heiligtum
2 *asthana ghara*, Kultraum
3 *mandapa*, Vorhalle
4 *khamba*, Pfosten
5 Alter *khamba*-Pfosten
6 Baum mit Votivgaben

Das Dorf der Stammesgruppen

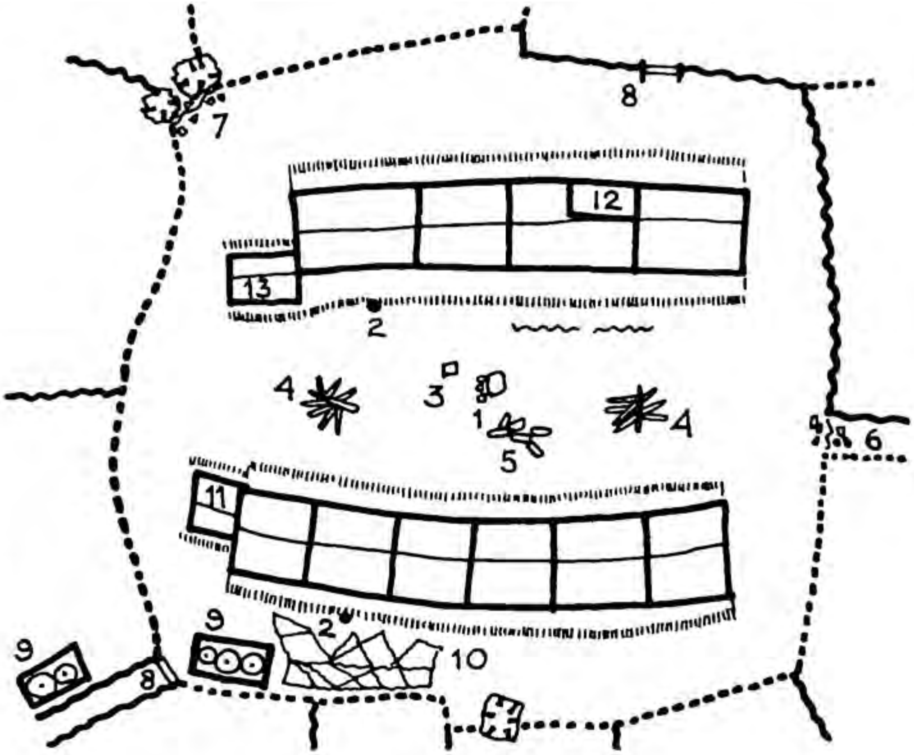
Noch schwieriger, die vielen Formen auf einen auch nur einigermassen gültigen gemeinsamen Nenner zu bringen, als in den vorigen Abschnitten über Stadt und Hindu-Dorf, ist es beim Dorf der Stammesgruppen. Jede dieser Ethnien hat ihre eigene Tradition mit besonderen Hausformen, Siedlungsweisen usw.

Im folgenden schildern wir ein Dorf der Kuttia Kondh, wie es von Niggemeyer (1964: 27–39) vorbildlich dokumentiert worden ist.

Die Kuttia-Kondh-Dörfer liegen abseits der Landstrassen, erreichbar nur auf schmalen Pfaden. Die Dörfer sind klein. Die meisten werden von weniger als 50 Personen bewohnt. Immer fliesst in der Nähe des Dorfes ein Bach. Meist sind die Siedlungen auf flachem Land gebaut, nie auf Bergrücken und Gipfeln, oft auf Terrassen am Hang.

Die Dörfer haben eine Ausdehnung von etwa 45 m und werden von kräftigen Zäunen umgeben, um Raubkatzen fernzuhalten und Haustiere am Davonlaufen zu hindern. Nachts können die Tore an den beiden Enden des Dorfes verschlossen werden. Die Dörfer sind umgeben von Gärten mit Bohnen, Chilli, Tabak und Ölsaaten.

Das typische Kuttia-Kondh-Dorf besteht aus zwei Reihen aneinandergebauter Häuser, die einen längsovalen Dorfplatz umschliessen. Dieser ist immer Ost–West orientiert, wenn die natürliche Lage dies zulässt. Etwas abseits stehen Vorratsschuppen, meist mit offener Vorderwand, in denen auf Pfahlgestellen Körbe mit Getreide gestellt sind. Neuerdings haben wohlhabende Leute auch Ställe für ihre Rinder. Ein wenig aus der Reihe fallen immer die Häuser der Pano-Händler, die sich in jedem Kuttia-Kondh-Dorf finden. Sie stehen immer am Dorfausgang, etwas getrennt von denjenigen der Kuttia Kondh.



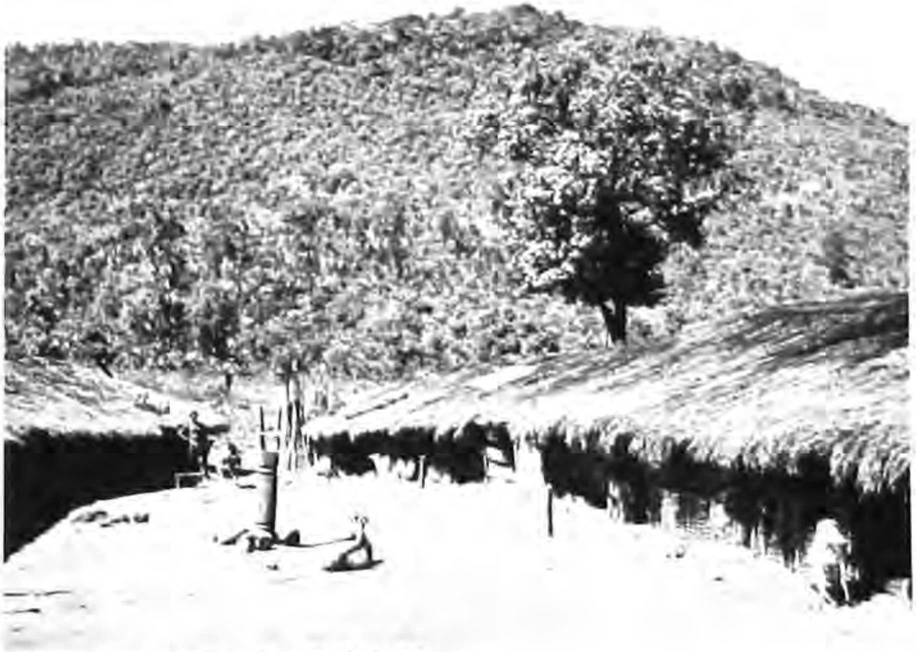
73 Plan eines Kuttia-Kondh-Dorfes (nach Niggemeyer, 1964)

1 *dharni*, Steinsetzung
2 Ziegenopferpfahle
3 Schleifstein
4 Gemeinschaftsfeuer
5 Kochstelle
6 Eingangstor mit Trittsteinen
7 Nebenausgang zur Wasserstelle
8 Tore zu Garten
9 Vorratshauser mit Speicherkorben
10 Kurbisspalier
11 Kuhstall
12 Schlafhaus fur Madchen
13 Haus des Pano-Handlers

Zentrum der Anlage ist der Dorfplatz, wo sich ein Grossteil des alltäglichen Lebens abspielt, wo Frauen ihre Haushaltsarbeiten verrichten, Kinder spielen, Männer Messer schleifen und Brennholz schlagen usw. Hier finden auch die Zeremonien und die Tänze statt. Nachts werden Gemeinschaftsfeuer entzündet. Etwa im Mittelpunkt sind die *dharni valli*, heiligen Steine, als Dorfheiligtum errichtet und, falls man in dem Dorf schon grosse Büffelopferfeste veranstaltet hat, auch ein mächtiger Gabelpfosten, sonst mehrere kleinere für Ziegenopfer. Auch gibt es Steine von den Feuerstellen, wo Opfergaben geröstet, Federn von Opfergeflügel abgesengt werden.

Es ist wohl angebracht, ausser von einem Kuttia-Kondh-Dorf mit den schlichten, fundamentlosen Häusern, das eher wie ein grosses, zwar geplantes, aber doch irgendwie temporäres Lager wirkt, noch kurz von den Dörfern der Saora zu berichten, denn diese gehören zu den schönsten Dorfanlagen von ganz Indien.

Es sind Dörfer, die sich aus verteidigbaren Burgen entwickelt haben, die oft an steilen Hängen liegen und, wie auch Elwin (1955: 39) zu Recht bemerkt, oft an den landschaftlich schönsten Stellen mit Ausblick in die Weite, auf Felsplatten über Terrassenfeldern



74 Kuttia Kondh-Dorf Kumurapa (Phulbani-D.)

und unter alten Bäumen zu finden sind. Die Saora-Häuser zeichnen sich durch hohe Fundamente mit mehreren Verandavorbauten aus, in die oft auch noch kleine Ställe für Schweine und Hühner eingemauert sind. Die Häuser sind mit kräftigem rot-ockerfarbenem Lehm verputzt und sind eng aneinander gebaut, meist beidseits von Pfaden, die sich auch zickzackförmig den Hang hochwinden können. Der Kultplatz befindet sich ausserhalb des Dorfes unter hohen Bäumen. Hier, bei den Steinsetzungen, wird bei Festen geopfert, gekocht und wacker getrunken.

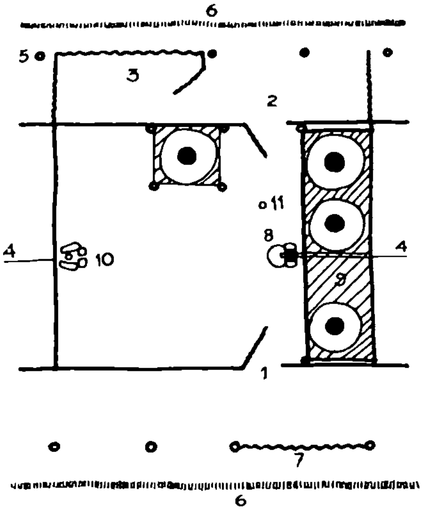
In Orissa gehören in den Dörfern der Stammesgruppen meist auch ausser den Wohnhäusern der Kleinfamilien noch Schlafhäuser für Burschen und auch solche für Mädchen. Allerdings spielen diese Institutionen im Norden eine grössere Rolle als im Süden, wo sie oft am Dorfrand liegen oder durch Surrogate ersetzt werden. Auch fehlt es im Süden an eigentlichen Kulthäusern, die auch als Aufenthaltsräume dienen (bzw. mit den Schlafhäusern der Junggesellen kombiniert sind). Solche sind typisch für die Stammesgruppen im Norden wie die Juang, Bhuiyan, Santal, Munda und Oraon.

Das Stammeshaus

Die Häuser der Kuttia Kondh sind in einer Reihe aneinander gebaut, so dass Nachbarn immer eine gemeinsame Wand haben. Diese Wände sind oft mit Lehm verstrichene Holzbalken, die Vorder- und Rückwände aber nur Bambusgeflechte, die ebenfalls mit Lehm verputzt sind. Das Hausinnere ist leicht vertieft im Erdreich und besitzt etwa 3,50 × 4,50 m Wohnfläche und eine lichte Höhe von etwa 2,50 m. Es besteht unter dem mit Grasbündeln gedeckten Dach nur aus einem Wohnraum, den man durch eine schwenkbare geflochtene Türe betritt. An der einen Seitenwand ist ein halbhohes Gestell mit grossen Vorratskörben. Ein wenig davor steht in jedem Haus auf einer Lehmplattform ein Holzpfahl, der oben gegabelt ist, manchmal auch Brüste angeschnitzt hat oder mit Kerbmustern verziert ist. Dies ist der Kultplatz für fast alle Zeremonien und wird *timba dedi*, Plattformpfosten, genannt. Gegenüber dieser Wand ist am Boden die Kochstelle und sind bündig im Fussboden eingelassen ein oder mehrere *seni*-Löcher in Hartholzbrettern, in denen Hirse mit schweren Mörserstangen gedroschen wird. Um die Feuerstelle stehen am Boden meist Wasser- und Kochtöpfe. Feuerholz liegt auf einem nah der Feuerstelle aufgehängten Zwischenboden.

Der Hausrat der Kuttia Kondh ist bescheiden. Die einfachen Bettgestelle dürfen nur von Männern und Kindern verwendet werden – tagsüber stehen sie meist auf dem Dorfplatz. Die Wände sind unverziert, nur die Kornspeicher werden bei einem Fest alljährlich bemalt (alle Information nach Niggemeyer, 1964).

Ein Saora-Haus ist bedeutend stattlicher. Im Grundriss etwa quadratisch, ist es aus Steinen, Balken und dicht gestellten Pfosten erbaut und mit einer dicken Lehmschicht verstrichen. Die Fassade ist oft recht hoch, weil das Haus an einem steilen Abhang steht



75 Kuttia-Kondh-Haus im Dorf Burlabaru (nach gemeyer, 1964)

1 Überdachter Vorraum und Eingang zum Dorfplatz
2 Überdachter Raum auf der Rückseite des Hauses
3 Schweinestall mit Futtertrog
4 Firstlinie
5 Tragpfosten für Dachsparren
6 Dachtraufe
7 Flechtwände
8 *timba dedi*, Kultplatz mit Gabelpfosten
9 Gestell für Kornspeicherkörbe
10 Kochstelle
11 Stampfblock für Hirse

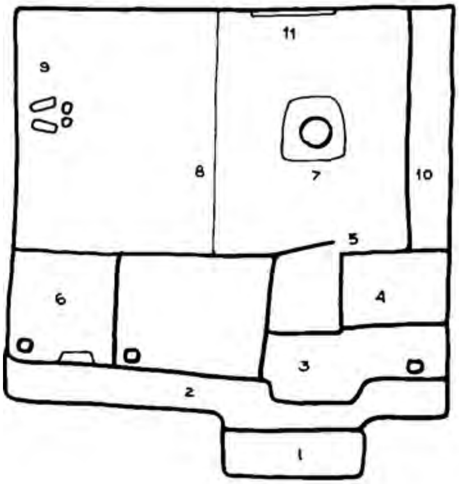
76 Haus des Darpani Saora im Dorf Elangda (Koraput-D.)

1, 2, 3, 4 Verschieden hohe Verandastufen
5 Holzbrettertüre
6 Schweinestall
7 Vertiefung, um Hirse zu stampfen
8 Raumteil mit Zwischenboden
9 Kochstelle
10 Abstellbank
11 *ittal*-Wandbild

und man nur so einen ebenen Fussboden erreichen kann. Man steigt deshalb über hohe Steinstufen zur schmalen Veranda, die manchmal ebenfalls getreppt sein kann. Häufig ist einseitig ein Schweinestall angebaut.

Stets betritt man ein Saora-Haus zunächst durch einen schmalen Vorraum, der auch eine zweite Türe aufweisen kann. In seiner Mitte ist ein Holzbrett mit Vertiefung zum Mörsern von Hirse eingelassen. In diesem Teil des Raumes schlafen die Kinder – die Buben der Türe zugewandt, die Mädchen hinter dem Mörser. Die andere Hälfte des Raumes durchzieht ein etwa 1,50 m hohes Gestell, unter dem man sich nur gebückt bewegen kann. Darunter kochen die Frauen in der hinteren Ecke und schlafen auch die Erwachsenen. Für den Raum gibt es keinen Abzug, denn die Dächer der Saora-Häuser sind dicht: Meist werden sie doppelt gedeckt wie diejenigen der Stadthäuser von Orissa, mit einer unteren lehmverputzten Bambusschicht und einem darüberliegenden Grasdach. Fenster und weitere Türen fehlen, die Häuser sind deshalb meist recht dunkel.

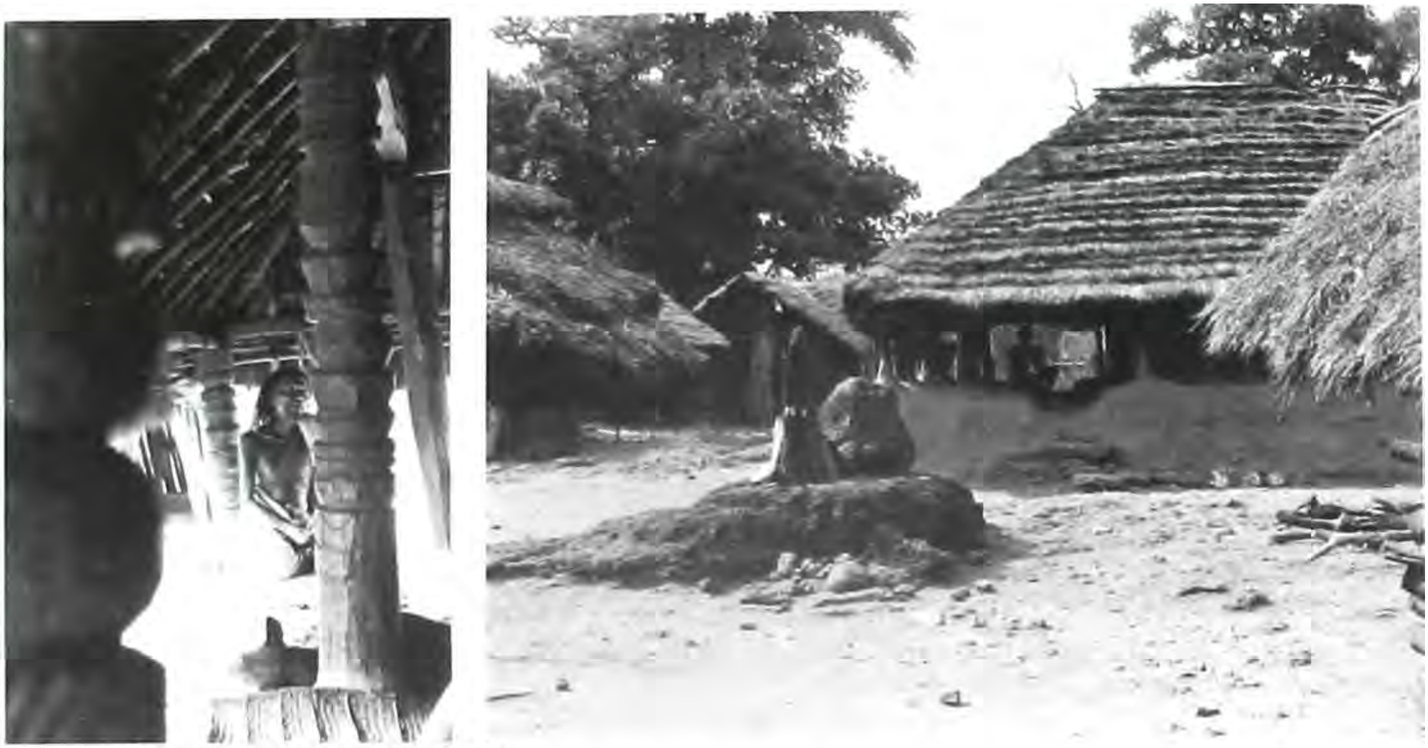
Die Piktogramme oder Schreine für Geister (s. S. 283ff.) können sich an irgendeiner Wand befinden, meist aber liegen sie gegenüber dem Eingang oder an der Längswand gegenüber der Kochstelle. Von der Decke hängt dort dann auch ein Gefäss herab, in dem Stoffstücke der Verstorbenen, ihre Kämme, Nahrungsmittelgaben usw. für die verehrten Götter und Geister aufbewahrt werden. Manchmal hat es an einer der Wände noch eine leicht erhöhte Plattform, um Töpfe oder Gerät abzustellen. Der Hausrat beschränkt sich auch bei den Saora auf verschiedene Körbe, Wassertöpfe aus Ton und Metall, Kochtöpfe, Aufhängehaken für Fleischbröckchen (die einen recht würzigen Duft verbreiten), Kalebassen, Netze usw.



77 Plattform mit Gefässen. Saora-Dorf Elangda (Koraput-D.)

Es mag erwähnt sein, dass die Saora-Häuser sehr sauber gehalten sind. Die Wände werden immer frisch mit rotem oder ockerfarbenem Lehm bestrichen, der Fussboden ist blank gefegt, fleckenlos. Nicht nur die Wohnhäuser, auch die Dörfer haben wir sehr säuberlich gefunden, obwohl Elwin (1955: 39) schreibt, dass sie «manchmal so schmutzig sind, dass man es gar nicht ausdrücken kann».

78 Aufgehängtes Gerät. Saora (Koraput-D.)



79. 80 Kulthaus der Juang, Guptaganga (Keonjhar-D.)

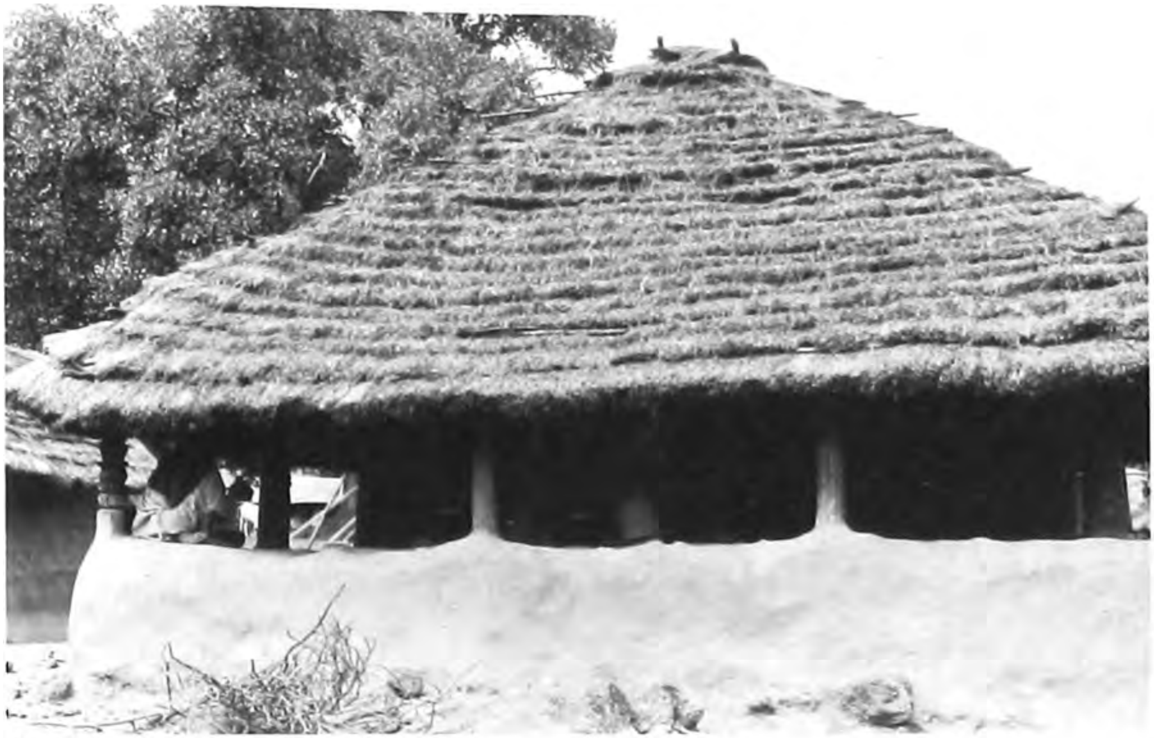
Kulthäuser der Stammesgruppen

Bei vielen Stammesgruppen von Orissa gibt es stattliche Kulthäuser, die gleichzeitig den Junggesellen als Schlafstätten dienen. Bei anderen Gruppen fehlen sie. Kulthäuser und Schlafhäuser der Unverheirateten dürfen nicht gleichgesetzt werden. Bei den Kuttia Kondh z. B. gibt es Schlafhäuser, *kure* genannt, die am Dorfrand für die Burschen und getrennt hiervon auch für die Mädchen errichtet werden. Fehlen solche Bauten, so schlafen die Mädchen meist bei einer Witwe oder haben im Haus des Dorfhäuptlings einen abgetrennten Raum mit eigenem Eingang. Die Burschen aber richten sich auf einer besonders geräumigen Veranda beim Dorfeingang ein, fügen eine feste Wand an mit einer separaten Türe. Diese Schlafhäuser gelten dann als Versammlungsplätze, als Empfangsraume für Gäste und Ort für gesellschaftliches Zusammensein bei Hochzeiten und anderen Festen. Diese Junggesellenhäuser besitzen nie einen *timba dedi*-Hausschrein, wohl aber eigene, oft sogar beträchtliche Kornspeicher, die Erträge aus der Feldarbeit der Burschen. Hier werden auch die Trommeln und die anderen Musikinstrumente aufbewahrt. Kulthandlungen finden hier aber keine statt. Dafür gibt es im Dorfzentrum die Opferstellen und ausserhalb des Dorfes noch weitere Steinsetzungen für Berggottheiten und die *deo pinnu*-Hütte am Wandrand, unweit des Haupteingangs zu jedem Dorf (nach Niggemeyer, 1964).

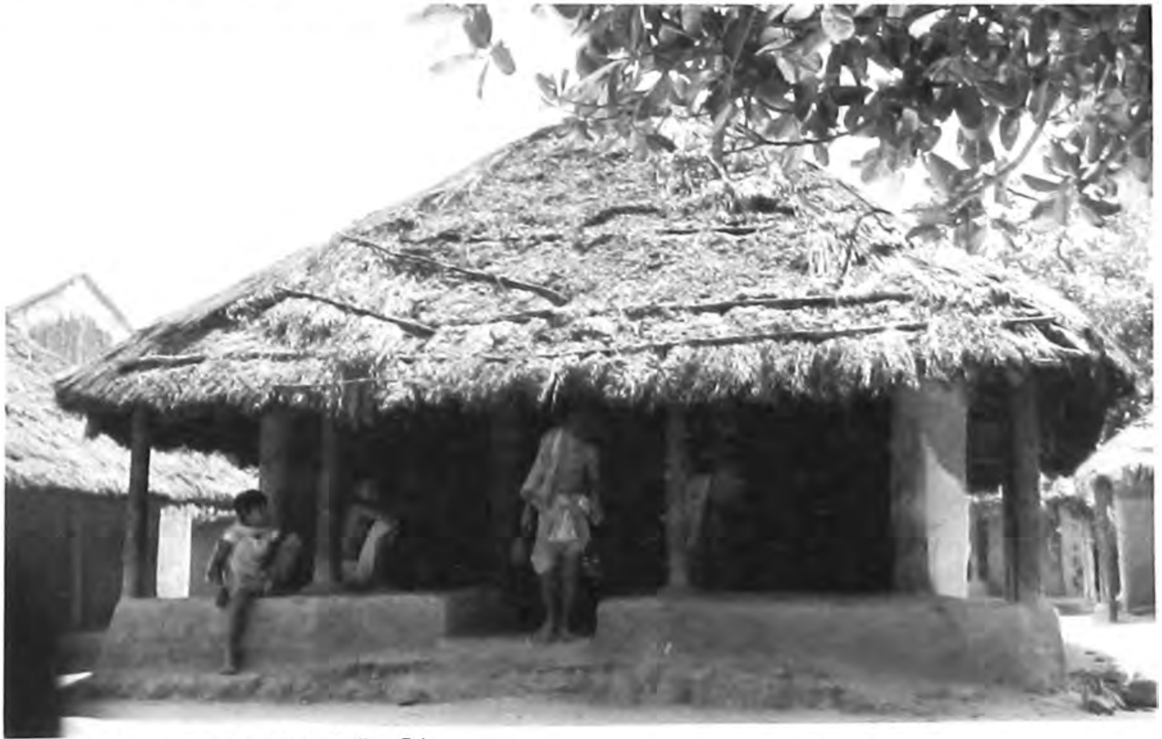
Bei den Stammesgruppen im Norden von Orissa ist die Institution der Schlafhäuser für die Junggesellen mit einem Gemeinschafts-Kulthaus kombiniert. Diese Häuser befinden sich bei den Juang z. B. meist im Dorfzentrum. Es sind stattliche, rechteckige Häuser mit Pyramiden- oder Giebeldächern, die auf Eckpfosten ruhen. Die Vorderfront eines solchen Kulthauses ist offen, besitzt aber meist eine halbhohe Plattform zum Sitzen und eventuell in der Mitte einen Durchgang. Doch können auch die Seitenwände verkürzt sein, so dass das Kulthaus zwei Eingänge besitzt.

In der Mitte dieser Kulthäuser befindet sich meist eine ständig brennende Feuerstelle. Der Rauch zieht durch das hohe Strohdach ab. An den Wänden hängen die grossen Rahmentrommeln. Freier Platz ist manchmal mit Tonreliefs verziert. In einer Ecke an der Rückwand ist meist eine Nische, ein kleiner Verschlag mit einer Türe, oder es steht dort ein grösserer Stein gegen die Wand gelehnt als wichtiger Kultplatz des Dorfes. Daneben befindet sich oft ein Gestell für grosse Trommeln, eventuell auch für Kochtöpfe, Messer usw. Das meiste Gerät ist aber unter dem Dach verstaut.

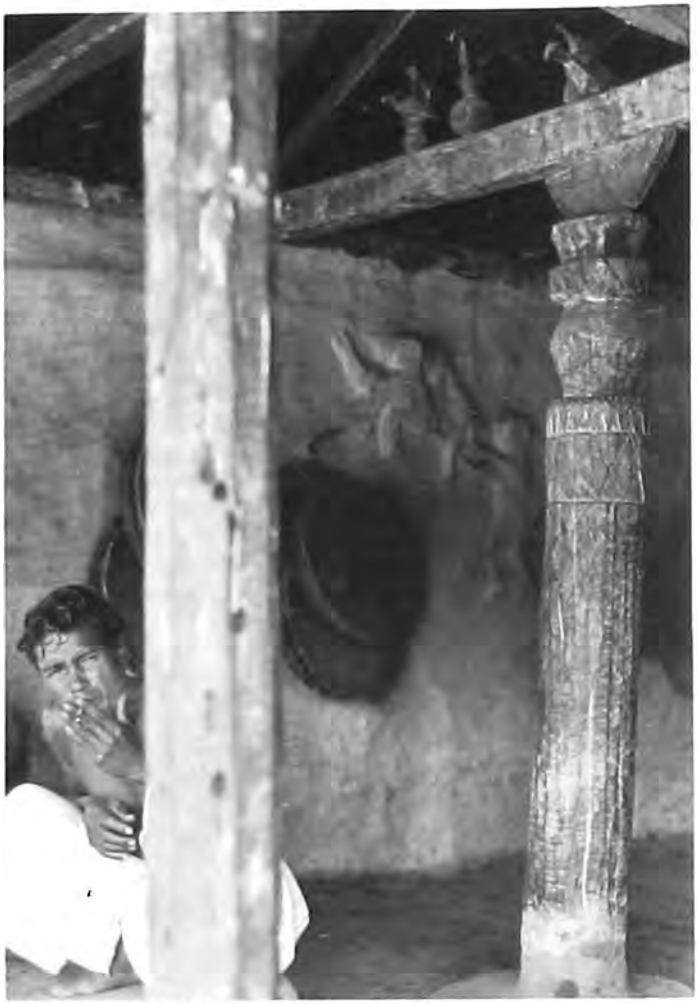
Ein solches *manda ghara*-Kulthaus der Juang wird oft von einem Wächtergeist geschützt, denn unter den Dach-



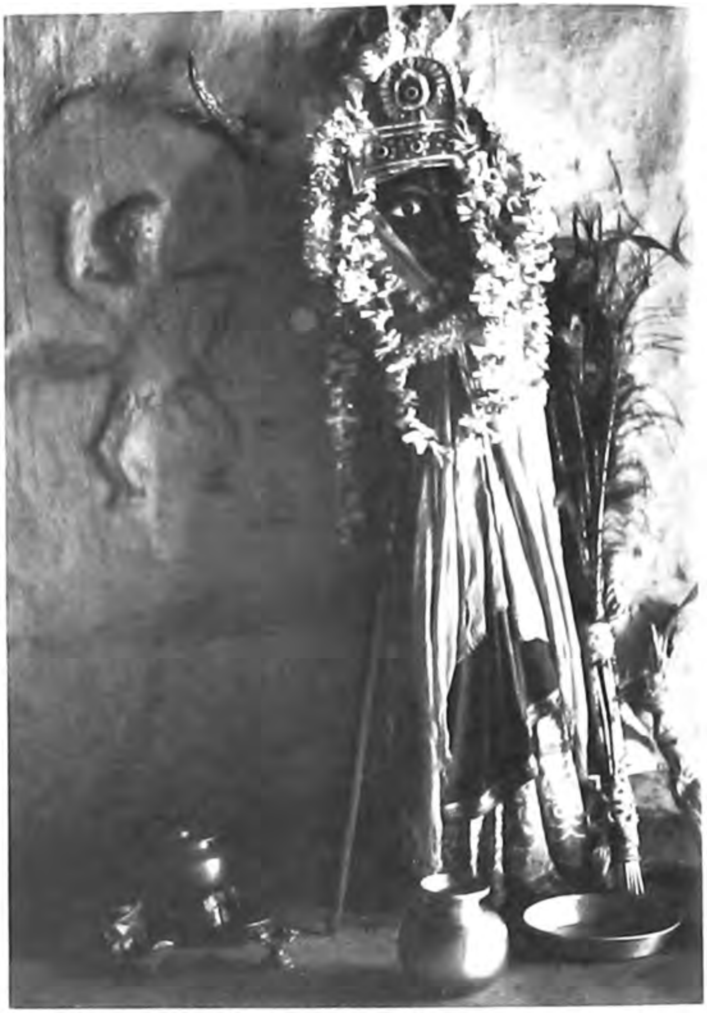
81 Kulthaus der Juang, Guptaganga (Keonjhar-D.)



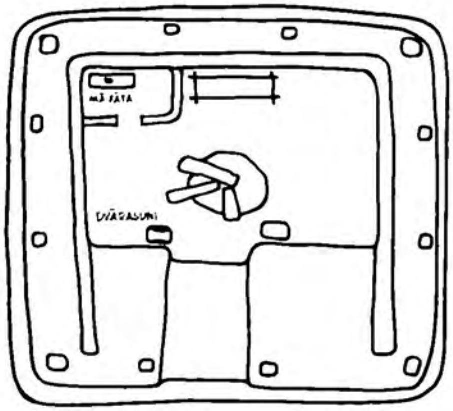
82 Kulthaus der Juang, Gunerda (Keonjhar-D.)



83 Kulthaus der Juang. Somagir (Keonjhar-D.)

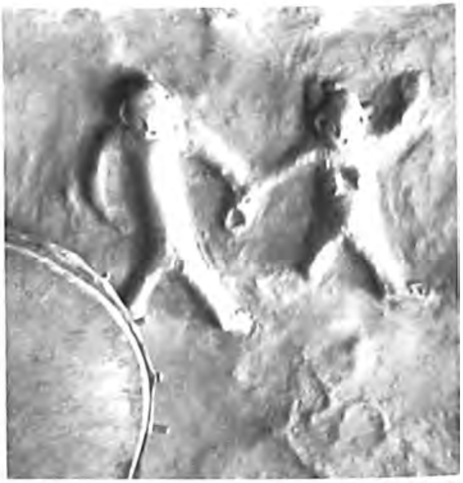


84 Kulthaus der Juang. Somagir (Keonjhar-D.)



85 Plan eines Kulthauses der Juang. Gunerda (Keonjhar-D.)

balken sind oft grössere Getreidevorräte untergebracht. Der Wächter, *dvarasuni* genannt, wird meist als kleine geritzte Figur oder auch als im Tragpfosten eingeschnitzte Figur (s. S. 147) sichtbar. Der Schrein *(ma pata)* selbst beherbergt Votivgaben für die Gottheit, so Bronzefiguren von Elefanten und auch Terrakottapferde. Die Gottheit selbst erscheint nur als Stein. Allerdings gibt es heute mehrere modernisierte Schreine, in denen auch Papiermaché-Masken solche Gottheiten verkörpern.



86 Relief in Kulthaus der Juang Bayakumutia (Keonjhar-D.)

Silpa-sastra-Texte in Orissa

von Bettina Bäumer

Selbst ein unvorbereiteter Betrachter einer indischen Skulptur oder eines Hindu-Tempels kann sich oft dem Eindruck nicht entziehen, dass diese Werke nach gewissen inneren Gesetzen geschaffen wurden, und dass ihre Ausstrahlung auf der Kenntnis und Anwendung kosmischer Ordnungsprinzipien beruht. Diese sind in den traditionellen Lehrbüchern der Architektur, Skulptur und Malerei, allgemein *silpa-sastra* oder *vastu-sastra* genannt, enthalten. Man war oft der Meinung, dass die genauen Regeln der Ikonographie, die festgelegten Masse und Proportionen die Freiheit des Künstlers beeinträchtigen. Doch ist der traditionelle indische Künstler – wie in vielen anderen Kulturkreisen – kein Individualist, der nach einem persönlichen Ausdruck sucht, sondern, wenn man so sagen darf, ein Instrument göttlicher Schöpferkraft, der in seinem Werk die kosmische und göttliche Ordnung zum Ausdruck bringt. Diese «Ordnung» wurde von den Sehern (den vedischen Rishis) «geschaut» und wird in der Tradition vermittelt, sie ist in den *sastra*-Lehrbüchern niedergelegt. Die Bedeutung dieser *sastra*-Texte als Quelle für das Verständnis indischer Kunst hat erst begonnen, anerkannt zu werden, und eine grosse Anzahl von Texten wartet noch darauf, publiziert, übersetzt und untersucht zu werden.

Silpa bedeutet ursprünglich und auch noch in den modernen indischen Sprachen jede Form von Kunst, Kunsthandwerk oder Kunstfertigkeit, im engeren Sinn bezieht es sich vor allem auf die plastischen Künste. *Vastu* bedeutet im technischen Sinn Architektur, schliesst aber meist auch Skulptur ein. In der traditionellen indischen Kunst wird weder eine scharfe Trennungslinie zwischen Kunst und Kunsthandwerk gezogen, noch andererseits zwischen Architektur und Skulptur, von deren enger Beziehung sich jeder Betrachter eines Hindu-Tempels überzeugen kann.

Diese Quelle der *silpa-sastra*-Texte, denen auf anderen Gebieten etwa das *Natya-sastra* für die dramatische Kunst (wobei das Drama in Indien alle anderen Künste einschliesst) und *Sangita-sastra* für die Musik entsprechen, besitzt aber nicht nur historischen Wert, es ist vielmehr in manchen Teilen Indiens noch eine lebendige Tradition. Diese Tradition der *silpin* und *sthapati,* der Bildhauer und Architekten, wird ebenso geheim bewahrt wie andere kultische, künstlerische und religiöse Traditionen, und das theoretische und praktische Wissen darf nur an einen würdigen Schüler, ja manchmal nur an den eigenen Sohn weitergegeben werden. Ohne die Hilfe dieser lebendigen Tradition ist es oft schwer, die Texte zu verstehen, die manchmal absichtlich eine Art Geheimsprache verwenden. Aber auch die lebenden Exponenten dieser Kunst verstehen es, Fragende bewusst in die Irre zu führen.

Orissa ist einer der Staaten Indiens, der diese Tradition der *silpin-* und *sthapati*-Künstler noch bewahrt hat (wie etwa auch Tamil Nadu im Süden und Gujarat im Westen), obwohl das Ende der fürstlichen Macht und damit des Mäzenentums auch eine Krise für die traditionellen Künste mit sich gebracht hat. Tatsächlich wird nur ein geringer Teil der umfangreichen *silpa-sastra*-Literatur von heutigen *sthapati*-Künstlern verwendet, andere sind nur gelehrten Pandits bekannt, die ihrerseits die Künstler beraten und auf die strengen Regeln der Ikonographie u. a. hinweisen. Es ist verständlich, dass eine künstlerische Tradition, die ständig gefragt ist, wie etwa die Malerei (ob für devotionelle Zwecke, auf Spielkarten o. a.), lebendiger bleibt als eine, die nur sehr selten Anwendung findet, wie etwa der Tempelbau. Das jährliche Schnitzen des Wagens von Jagannatha in Puri, das den Anweisungen der *Rathanirmana-Paddhati* folgt, ist ein anderes Beispiel für eine lebendige Tradition. Aber selbst dann kann man manchmal eine Dekadenz feststellen, was die technischen Mittel (z. B. chemische statt natürlicher Farben, Seifenstein statt hartem Stein für kleinere Skulpturen usw.) und die künstlerische Ausführung betrifft.

Es gibt *silpa-sastra*-Texte mehr theoretischen Inhalts, wahre Enzyklopädien der Architektur und Skulptur, und solche, die unmittelbarer auf die Praxis bezogen sind *(prayogatmaka)* und deren Verfasser aus praktischer Erfahrung zu sprechen scheinen. Die Blütezeit dieser Texte liegt zwischen dem 10. und 15. Jh. etwa, es gibt aber noch spätere. Nur wenige von ihnen sind publiziert oder übersetzt, die meisten existieren in teils illustrierten Palmblattmanuskripten in Privatbesitz von Pandits und *sthapati*-Künstlern oder in öffentlichen Bibliotheken. Die folgenden Texte waren oder sind teilweise noch in Gebrauch in Orissa (ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

Saudhikagama, ein grosser, enzyklopädischer Text über Tempelarchitektur und Ikonographie (noch nicht publiziert);

Silpasarini, ein bedeutender architektonischer Text der verschiedene in Orissa vorkommende Tempeltypen beschreibt (unpubliziert);

Silparatnakosa, ein Lexikon der Tempelarchitektur (unpubliziert);

Silpaprakasa, ein wichtiger mittelalterlicher Text, der vor allem einen bestimmten Tempeltyp von Orissa beschreibt und als tantrischer Text die Grundriss-Yantras der verschiedenen Gottheiten angibt (publiziert und übersetzt von Alice Boner und Sadasiva Rath Sarma, *Silpa Prakasa,* Leiden 1966);

Bhuvanapradipa, publiziert in Nirmal Kumar Bose, *Canons of Orissan Architecture* (Calcutta 1932);

ferner Texte wie *Prasadasilpanirnaya, Visvakarma-Prakasa, Kukkuttikagama,* und auch *Manasara, Kasyapasilpa* u. a., die auch in anderen Teilen Indiens bekannt sind.

Die Aufgabe eines solchen Textes besteht nicht nur darin, etwa die Teile eines Tempels, die Masse und Proportionen, die Ikonographie der verschiedenen Gottheiten zu beschreiben, er enthält auch alle mit der Herstellung eines Tempels oder Götterbildes verbundenen Riten und Meditationen *(dhyana)*, ohne die kein sakrales Kunstwerk vollständig wäre und seinen Zweck, den Menschen ihre irdischen Wünsche *(bhoga)* und ihr letztes Ziel (*moksa*, die Befreiung aus dem Kreislauf der Existenzen) zu vermitteln, erfüllen könnte. Ausserdem gehören zu der Erfüllung dieses Zweckes auch solche Themen wie die Wahl des Bauplatzes, die Untersuchung des Bodens, die Festlegung der Himmelsrichtungen mit ihren Gottheiten u. a. m., denn nur die genaue Beachtung kosmischer Gesetze kann den Erfolg eines religiösen (und natürlich auch profanen) Gebäudes garantieren.

Darüber hinaus gibt es Texte, die die fundamentalen Prinzipien der Komposition und der Form, sei es für Skulptur oder Architektur, niederlegen (diese Prinzipien lassen sich auch auf die Malerei anwenden) und die einen noch tieferen Einblick in die Hintergründe und in die Symbolkraft der indischen sakralen Kunst ermöglichen. Diese Texte, die noch nicht publiziert sind und die von Dr. Alice Boner untersucht und bearbeitet werden, behandeln das sog. *pañjara* (wörtlich «Käfig»), das grundlegende Diagramm (vgl. *yantra*) für die Skulptur (z. B. *Vastusutra-Upanisad*, die demnächst erscheinen wird, *Pañjara-Nirnaya*, *Pañjara-Rahasya*). Diese Texte machen uns auch auf die kosmische Symbolik sakraler Architektur und Skulptur aufmerksam, denn jede Linie steht in Beziehung zu kosmischen Kräften und das gesamte Kompositionsfeld oder Diagramm ist ein Mikrokosmos. In Orissa gibt es noch wenige *sthapati*-Künstler, die diese Prinzipien kennen und praktizieren, und es besteht die Gefahr, dass diese Tradition aussterben wird, wenn sie nicht mehr Förderung erfährt.

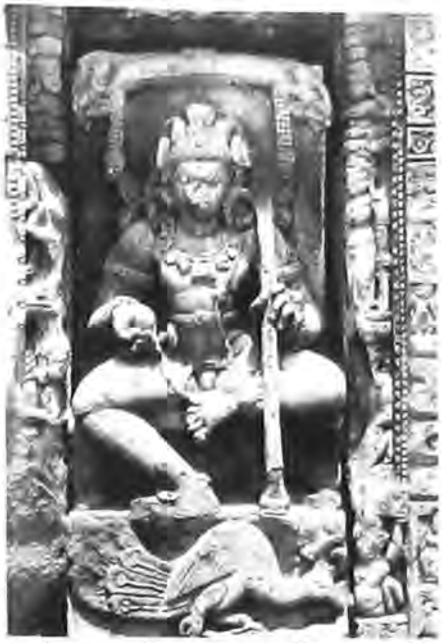
Es wurde in Orissa eine Vereinigung der traditionellen Künstler und Architekten gegründet, *Utkala Prastara Silpasangha* («Vereinigung der Bildhauer Orissas»), unter der Leitung von Babaji Maharana, eines der wenigen lebenden Tempelbauers, und vor kurzem eine *Nikhila Utkala Visvakarma Samiti* («Komitee der Architekten von ganz Orissa»).

Mithuna, Liebespaar vom Surya deul in Konarak, um 1250. Im Museum Rietberg Zürich (Sammlung von der Heydt).

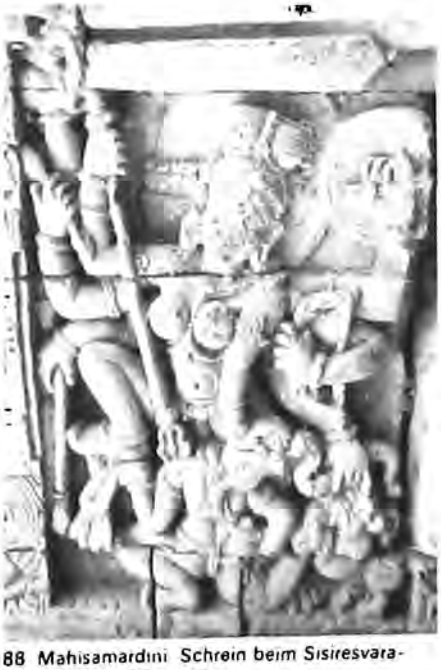
Stilistische Entwicklung der Skulpturen von Orissa

von Thomas Donaldson

Obwohl Orissa eine besonders reiche religiöse und kulturelle Vergangenheit besitzt, ist seine Kunst bislang nur recht selten wissenschaftlich bearbeitet worden. Bis vor kurzem waren alle Kunstbücher und Aufsätze thematisch auf die Tempel von Bhubaneswar und den Surya Deul von Konarak beschränkt, vermutlich, weil die Tempel ausserhalb dieser zwei Kunststätten schwer zugänglich sind, denn noch immer überqueren nur wenige Brücken die vielen Flüsse und Kanäle von Orissa. Auch zeigen schon die Titel der meisten Publikationen, dass bisher die Themen archäologisch ausgerichtet waren und weit weniger die Stilformen analysiert wurden (so R. Mitra, 1875, 1880; Ganguly, 1912 und Panigrahi 1961). Ferner wurde meist die Architektur der Tempel untersucht, während ihr Reichtum an Skulpturen fast immer übersehen wurde. Mindestens ein Grund hiervon ist die Tatsache, dass die wenigsten Autoren diese Kunstwerke mit Verständnis und Vergnügen angeschaut haben. R. Chanda z. B. war der Meinung, dass «die Skulpturen, die die berühmten Tempel von Bhubaneswar, Puri und Konarak verzieren, mit wenigen Ausnahmen nur geringen eigenständigen künstlerischen Wert besitzen» (Chanda 1930: 1). Auch haben sich die Autoren ausschliesslich mit den erotischen Bildnissen beschäftigt, offensichtlich weil dies der Allgemeinheit zusagt. Dabei aber vernachlässigten sie ganz den ästhetischen Aspekt dieser Skulpturen (Lat, 1967 und 1970, Mehta, 1969). Und doch gibt es in Orissa viele Skulpturen, die einen Vergleich mit den besten Kunstwerken ihrer Zeit aus irgendeiner Landschaft Indiens aushalten.



87 Karttikeya. Parasuramesvara-Tempel, vor 650 n. Chr.



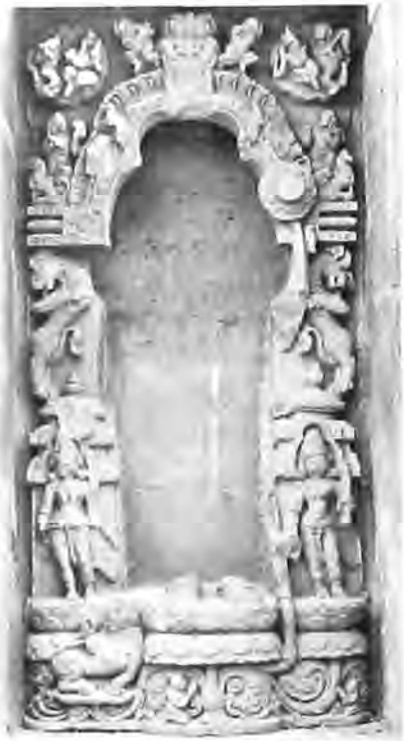
88 Mahisamardini Schrein beim Sisiresvara-Tempel, nach 750 n. Chr.

Leider sind einige der besten Schnitzwerke Orissas, vor allem von den späteren Tempeln, stark verwittert, weil nur mässig guter Stein den Bildhauern zur Verfügung gestanden hat. Weil man auch eine Vorliebe für dunkle, unverzierte Innenräume besass, sind nur wenige Bildwerke vor der Witterung geschützt gewesen. Die meisten waren an den Aussenwänden der Tempel angebracht. Die meisten in den Tempeln aufgestellten Skulpturen, die noch in situ sind, zeigen die Devi. Aber sie sind stets durch ihre Umgebung so verschattet, dass ihre Schönheit, sogar wenn sie ausnahmsweise nicht durch moderne Kleidungsstücke verdeckt ist, meist auch den empfänglichen und sachverständigen Augen entgeht.

In den frühesten auf uns gekommenen Tempeln, die stilistisch ins späte 6. und in das 7. Jh. datiert werden, sind die meisten Skulpturen aus einem einzigen Steinblock gehauen und in eine Nische gestellt. Weil diese Bildwerke so leicht entfernt werden konnten, fehlen sie jetzt fast immer. Mehr noch als sonst in Indien sind aber die Bildnisse in Orissa eng auf ihren Aufstellungsplatz bezogen. Die mittlere oder *raha*-Nische auf beiden Seiten der Aussenwand des *deul*-Tempelturmes nimmt die *parsva-devata*-Seitengottheit auf. Sie ist in die Basiskehlung eingeschnitten, so dass die Nische wie eine Türe wirkt. Der Sockel einer *parsva devata* ist klein und unentwickelt, und die *vidyadhara* und andere Begleitfiguren sind aus den Nischenpfosten, nicht aus dem Bildblock selbst geschnitten. Es ist möglich, dass im 8. und 9. Jh. unter dem Einfluss der buddhistischen Bildhauertradition der Assia-Hügel, die von den Bhaumakara-Herrschern gefördert wurde, die Nischenskulpturen dann aus Einzelblöcken zusammengesetzte Teile der Wand selbst bildeten. Die meisten Bildnisse dieser Zeit sind deshalb in situ geblieben (s. Panigrahi, 1957). Die *raha*-Nische wird mit der Zeit erhöht und unten ein schlichtes *tala-garbhika*-Motiv eingesetzt, so dass Ende des 9. Jh. in allen nicht-archaisierenden Tempeln die Nischen immer oberhalb des *pabhaga*-Gesimses erscheint, angeschlossen an die Neben-*paga*-Nischen, wenn auch auffallend grösser. In dieser Zeit sind die Kultbilder nicht mehr aus den Steinlagen, sondern, wie in den frühen Tempeln, aus einem einzelnen Block geschnitten. Alle Nischen werden von einem *vimanika*-Muster gekrönt, wodurch der Eindruck entsteht, als seien die *paga* oder vertikalen Vorsprünge Miniaturschreine, *mundi*. Jede wichtigere Skulptur wird somit als selbständiges Element in der Gesamtverzierung angesehen, bewusst durch die *mundi*-Miniaturschreine isoliert. Diese Anordnung klärt das Gesamtmuster. Die *raha*-Nische der frühen Tempel erscheint als verkürzter *rekha mundi*-Schrein, die Nebenschreine in einem *tri ratha*-Grundriss sind als *vajra mundi* geformt. Im 9. Jh. wird das *vimanika* oder Kronenmuster der *vajra mundi*-Schreine, das ursprünglich aus einer *chajja*-Traufe und einem kleinen *vajra mastaka* (aus zwei übereinandergesetzten *caitya*-Medallionformen) bestand, verlängert, in dem horizontale Streifen zugefügt werden. Es wird zu einem *khakhara mundi* umgestaltet. Da die *vimanika* vergrössert und *urdhva garbhika*-Motive über das Schreinbildnis eingefügt werden, wird die Nischengrösse auf den seitlichen *paga*-Vorsprüngen verringert. Für eine kurze Zeit, im späten 9. und fast im ganzen 10. Jh., wird über der *raha*-Nische noch ein *urdhva garbhika* eingefügt, das hier das verknappte *rekha*-Muster ersetzt, so dass das *vajra mastaka* an der Basis des *gandi*-Turmes scheinbar als Bekrönung wirkt und die Gesamtform ein *vajra mundi* wird. Jedoch beeinflusst das die Grösse der *raha*-Nische nicht weiter, die im allgemeinen etwa so hoch wie eine *pabhaga*-Unterteilung ist, die ihrerseits die Hälfte der *jangha*-Höhe ausmacht – ein Verhältnis, das über die Jahrhunderte ziemlich konstant bleibt.

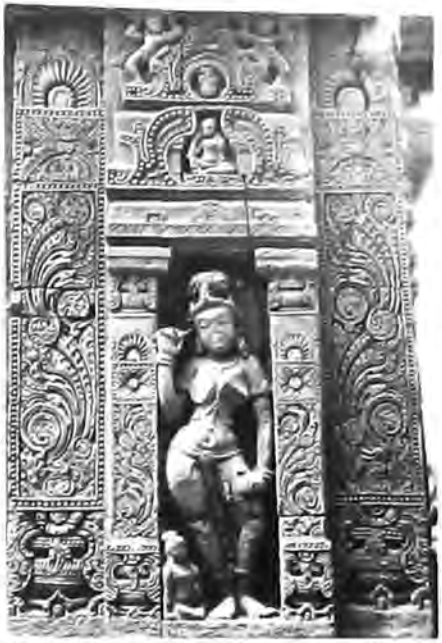
Ende 9. Jh. werden zwei Bildhauerverfahren eingeführt, die die Gestaltung von Skulpturen in Orissa äusserst nachhaltig beeinflussen. Bei dem ersten, das vermutlich abhängig von Arbeitsweisen der Metallhandwerker ist, wird die Rückwand des Reliefs unter der Figur teilweise entfernt, so dass sie als Rahmen dient. Die frühesten überkommenen Beispiele scheinen aus Nord-Orissa zu stammen, wo der einheimische *muguni*-Chloritstein verwendet wird. Dieser ist härter als der in Bhubaneswar und sonst in Orissa übliche Sandstein und für diese Behandlung besonders gut geeignet. Seit dem 11. Jh. wird dieser Stein ganz allgemein in ganz Orissa für Figuren der *parsva devata*-Seitengottheiten verwendet, in einigen Fällen (wie in Konarak und Vishnupur) auch für Skulpturen in den Neben-*paga*-Nischen. In den frühesten Beispielen wie in den *Saptamatrika*-Skulpturen in Jajpur sind die oberen Ecken der Rückplatte nur gerundet und in ihrer Mitte ein rechteckiges Loch ausgeschnitten. In anderen Gebieten, wie z. B. in Khiching, wo diese Technik stärker verwurzelt war, sind die Seiten der Rückplatte mit Rankenmustern verziert. *Vidyadhara* und andere Begleitfiguren werden in den Ecken hinzugefügt, und ein reicher Nimbus wird hinter den Köpfen der Gottheiten ausgeschnitten. Mit der Zeit wird diese Dekoration immer reicher und die Rückplatte zu einem Thron umgewandelt. Gute Beispiele findet man in Paikapada und Mukhalingam (Somesvara-Tempel). So sind jetzt auf die Rückplatte jene Zusatzfiguren angebracht, die früher auf den Pfosten der Nische eingeschnitzt waren. Die ausgeschnittene Fläche wird bald auf die ganze Höhe der Figur ausgedehnt und im oberen Abschluss als Dreiblatt ausgeformt, das den Kopf der Gottheit umrahmt und den Nimbus ersetzt. Dieser obere Abschluss der Rückwand wird mit einem *makara torana*, krokodilköpfigen Bogen, mit einem *kirtimukha*, Löwenkopfmuster, im Scheitel und nach aussen gerichteten *makara*-Köpfen seit-

89 Varahi, Jajpur, nach 950 n. Chr.

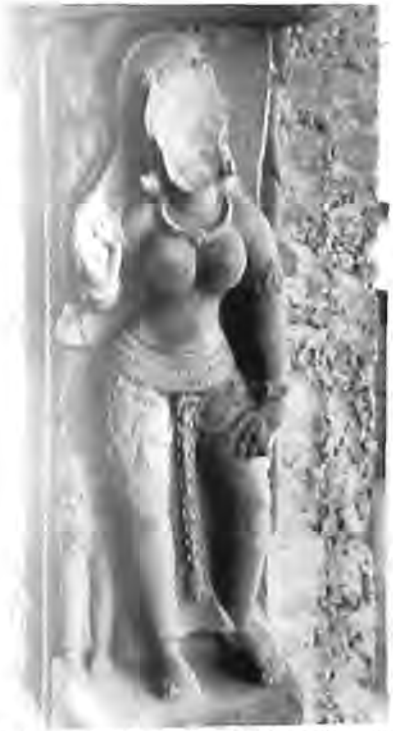

90 Leere *raha*-Nische, Meghesvara-Tempel, nach 1175 n. Chr.

lich an der Basis verziert. Mit der Zeit wird häufig noch ein *gana*-Wesen, das ein Muschelhorn bläst, seitlich an das *kirtimukha* gefügt und weitere Figuren über die *makara*-Köpfe gesetzt. Die Begleitfiguren an der Basis der Rückwand werden vor *mundi*-Muster gestellt, die durch ein *virala*-Motiv oder durch eine Gruppe von zierlichen Begleitern erweitert werden. Die Sockel sind immer mit Lotosblättern, mit knienden Verehrern und den betreffenden Tragtieren der Gottheiten verziert. Die ganze Rückplatte wird mit Motiven überzogen, die so die Gottheit dieses Schreines umrahmen.

Diese erste Technik betrifft vor allem die *parsva devata*, die Kultbilder der Seitengottheiten, die im *jagamohana* oder am Sanktum aufgestellt sind. Die zweite Technik, bei der die Figuren im Hochrelief herausgehauen sind und nicht in Nischen aufgestellt erscheinen, bezieht sich auf Skulpturen der Neben-*paga*-Nischen. Die frühesten erhaltenen Beispiele von Figuren, die in Hochrelief geschnitten sind, befinden sich in Abständen an den von Säulen gestützten *mandapa*-Hallen im oberen Mahanadi-Tal, in Baidyanath, Partnagarh und Belkhandi. Sie folgen der Architekturtradition von Chattisgarh, in der die Oberflächendetails oft aus einer dünnen Stuckschicht geschnitten sind, die die Steinfiguren überzieht (Abb. 92). Diese Technik, Figuren in Hochrelief zu bildhauern, wurde bald gleichzeitig mit der Entwicklung der *panca ratha*-Grundrisspläne für Tempel als Aussenwandschmuck verwendet, denn hier wird der Eck-*paga* zu einem *kanika* in der Form eines tragenden Pilasters. Auch wenn die *mundi*-Formen vieler Tempel des 8. und 9. Jh. schon ein- oder beidseitig von dünnen tragenden Pilastern flankiert waren (wie in Badgaon, Bajrakot, Padmapur und Simhanatha), so waren diese *stambha*-Pfeiler vor allem mit Ranken geschmückt und dienten als Raumfüller. Eine Ausnahme erscheint auf der Westseite des Vaital Deul in Bhubaneswar, wo der Plan der fünf in Abständen gereihten Pilaster ohne Zweifel von einer Säulen-*mandapa*-Halle ausgeht, auch wenn die Zwischenräume nach typischer Orissa-Manier mit Mauerwerk ausgefüllt sind, damit das Tempelinnere dunkel ist. Die Pilaster sind alle gleich gross und vereinigen das einheimische *vajra mundi* mit dem gekoppelten *kumbha-stambha*-Muster. Die Figuren sind nicht als Hochreliefs gearbeitet, sondern erscheinen in den schreinartigen Nischen des *vajra mundi*, das den Schaft des *stambha*-Pfeilers dekoriert. Sein *purna ghata*-Kapitell ist von adorsierten *gaja kranta*, Elefantenmotiven, gekrönt. Bei den frühesten Beispielen für ein *kanika* in Pilasterform wie in Gandharadi, Charda und Ganeswarpur, gibt es ein kleines ornamentales *vajra mundi* an der Basis, genau wie in den Beispielen in Chattisgarh. Hier fehlen alle figurativen Motive, die wichtigsten Muster sind Ranken mit einem aufgesetzten *alamba–kirtimukha* Motiv beim Abschluss des Schaftes. Nur in Baudh und in späten Tempeln von Bhubaneswar wie Tirthesvara, Gauri und Muktesvara besteht die Verzierung aus *alasa kanya*, trägen Mädchengestalten, in Hochrelief, Rankenwerk mit vorstehenden *alamba*-Motiven mit durchhängenden Girlanden und rechteckigen Kapitellen gefüllt mit *gana*-Wesen als Trägerfiguren in flachen Nischen. In den frühesten Beispielen, so in Baudh und am Tirthesvara-Tempel in Bhubaneswar, erscheinen die Figuren in Hochrelief auf Blöcken, die aus den Pilaster vorragen und noch nicht ganz in das Gesamtzierprogramm der *stambha* einbezogen sind. Erst im Muktesvara und dem späteren Purnesvara-Siva-Tempel in Bhillideuli sind die Figuren ganz integriert.



91 Kumbha stambha mit *vajra mundi*-Muster. Vaital deul, spates 8. Jh.

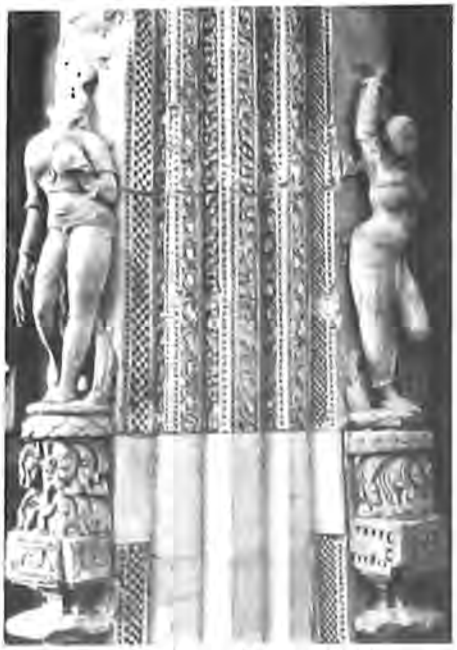


92 Kosalesvara-Tempel in Baidyanath, spates 9. Jh.

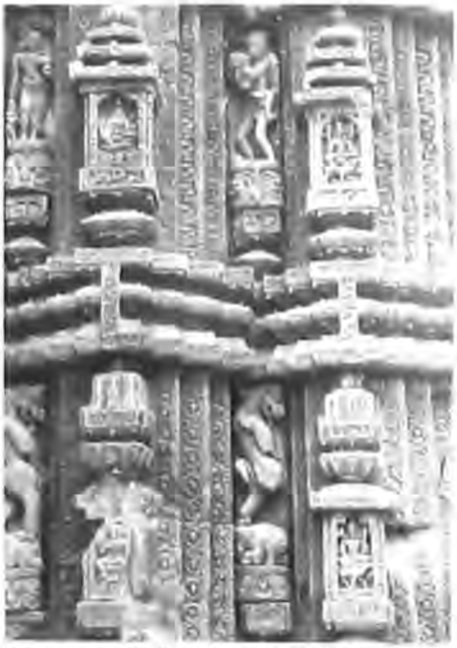
Diese Hochrelieftechnik für Einzelfiguren ist weiter entwickelt am Rajarani Tempel in Bhubaneswar, wo sowohl *anartha* wie *kanika*-Vorsprünge eher als Pilaster denn als *mundi* ausgestaltet sind. Die *jangha*-Wandflächen sind zusätzlich in zwei Stockwerke geteilt, so dass hier die Figuren übereinander zu stehen kommen. Das *stambha*-Motiv fällt weg, wodurch die Figuren an Grösse gewinnen. Vielfältige Vorsprünge sind mit Ranken verziert, die effektvoll als Kontrastmittel zu den runden Formen der Figuren dienen. – Beim Brahmesvara- und Lingaraja-Tempel in Bhubaneswar sind die *paga* aber wieder als *mundi* geformt, als *khakhara mundi* im oberen und als *pidha mundi* im unteren Geschoss, so dass hier die Figuren wieder in Nischen nach einheimischer Tradition untergebracht werden. Weil die *jangha*-Flächen aber zweigeteilt ist, sind die Figuren in den *kanika* und *anartha*-Nischen kleiner proportioniert als in den früheren Tempeln, auch wenn die Bauwerke insgesamt so viel höher geworden sind. Die grössten Nischenskulpturen, wenn man die *parsva devata*-Kultbilder ausklammert, stammen somit nicht von den mächtigen Tempeln der Somavamsi- oder Ganga-Perioden, sondern von den späten Tempeln der (früheren) Bhauma-Periode, deren Tempel noch einstöckig wirken wie z. B. in Kualo, wo sie sogar noch grösser sind als am Surya Deul in Konarak.

Im 12. Jh. und folgend sind die grössten Bildwerke der Tempelwände nicht mehr Figuren, sondern die *virala*-Motive und die *alasa kanya*-Frauengestalten, oder *mithuna*, Liebespaare, in den Zwischenräumen, die die *paga*-Formen trennen. Mit der Entwicklung der *sapta ratha*- und *nava ratha*-Grundrisse schwindet die Breite der einzelnen *paga*, so dass an den schmalen *paga* wieder in Hochrelief gearbeitet wird und oft nicht genügend Raum besteht, um den Figuren einen Rahmen zu geben. Das krönende *vimanika*-Muster verbleibt jedoch als Baldachin über den Figuren ähnlich wie die Ranken über Skulpturen aus dem 10. und 11. Jh. Es gibt auch Beispiele für eine archaisierende Tendenz, wie am Parvati-Tempel in Bhubaneswar, wo Figuren als Hochreliefs an den Basen der Eckpilaster in einstöckigen Fassaden vorkommen. Aber in der für Orissa üblichen Art werden diese Figuren von Rankenwerk umgeben. Da diese Ranken von Periode zu Periode anders gestaltet werden, sind sie oft sogar bessere Stilindikatoren als die Figuren. Die Plazierung der Figuren ist somit direkt verbunden mit dem Bildwerk und ein wichtiger Faktor, um eine Chronologie der Stilentwicklung zu erstellen.

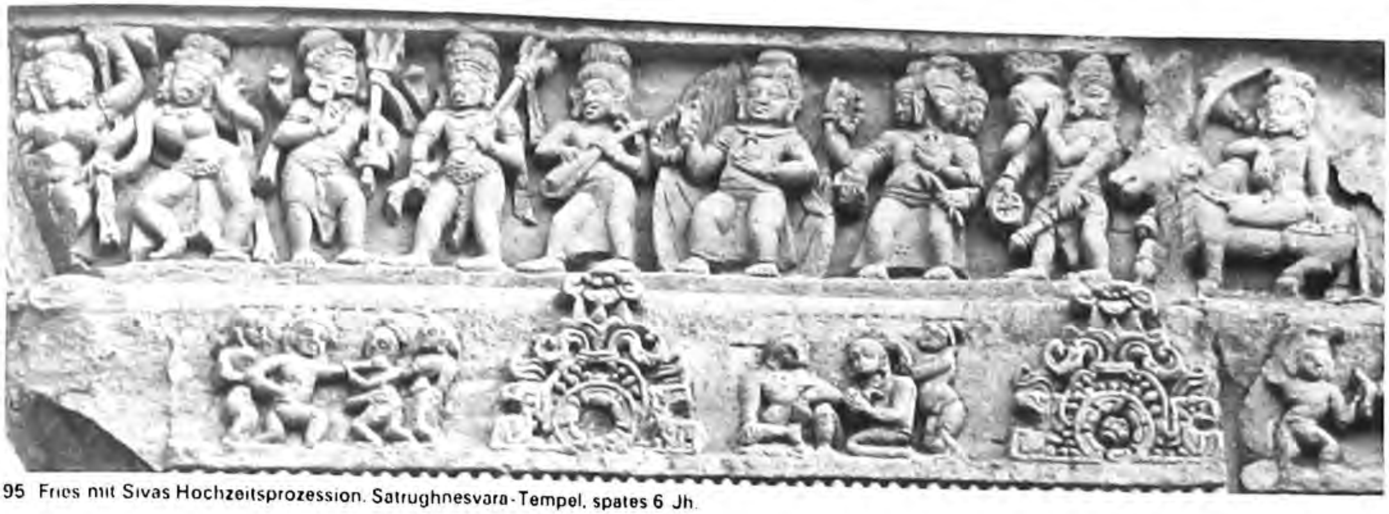
Neben den Nischenfiguren gibt es, vor allem an den frühen Tempeln, Friese, auf denen erzählerische Motive dargestellt sind. Diese findet man besonders auf den *baranda*-Wülsten, auf den Sturzbalken über wichtigen Nischen und auf den vertikalen Flächen der vorstehenden Gesimse des *jagamohana*-Daches. An frühen Tempeln sind meist mythologische Themen dargestellt, erscheinen Motive wie die Hochzeitsprozession von Siva, die Hochzeitsfeier von Siva und Parvati, Siva und Parvati beim Schachspiel, Agni empfängt den Samen von Siva *(Kumarasambhava)*, die Unterwerfung des Dämonen Kaliya durch Krishna *(Kaliya mardana)*, Szenen aus dem *Ramayana* und *Mahabharata* neben allgemeinen Jagd- und Kriegsszenen. Obwohl die Figuren immer kleinformatig sind und mit kindlicher Naivität wiedergegeben sind, strahlen sie eine Kraft und einen Charme aus, dem nichts in den rafinierteren späteren erzählerischen Szenen entspricht, die dann sehr viel hieratischer geformt sind. Obwohl einige Szenen, wie z. B. diejenige von der Hochzeitsfeier Sivas, auch in späteren Zeiten beliebt blieb, werden mit der Zeit die meisten Themen immer mehr verweltlicht – was der allgemeinen Tendenz zum Dekorativen entspricht – und zeigen immer mehr spezifische tantristische Rituale wie das *siksadana*-Motiv eines *guru*-Lehrmeisters, der seine Schüler unterrichtet. Palastszenen mit König und Königin und ihrem Hofstaat, königliche Prozessionen und Kampfszenen. Besonders die



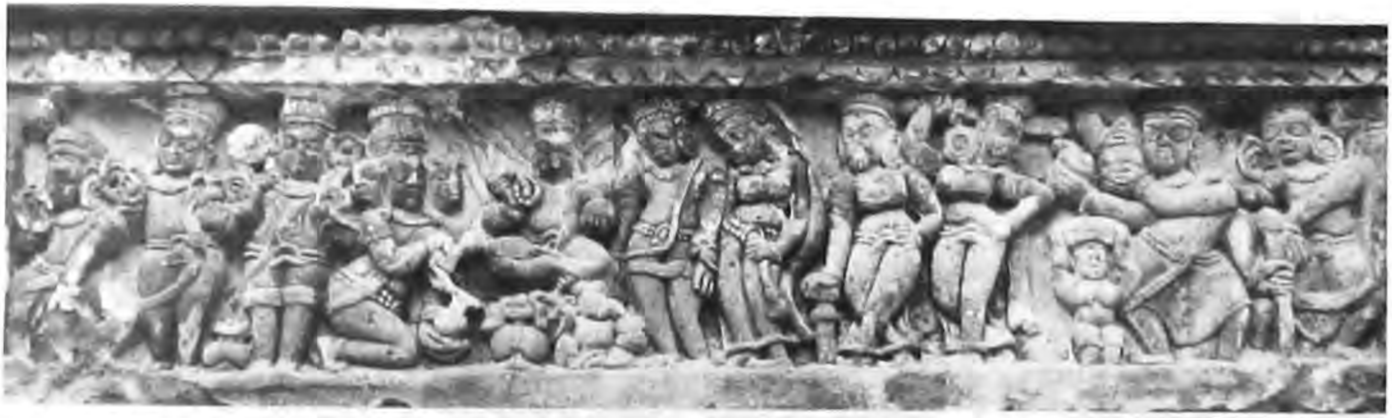
93 *Kanika*-Detail, Parvati-Tempel, 13. Jh.



94 *Jhanga*-Detail, Dakshaprajapati-Tempel in Banpur, 13. Jh.



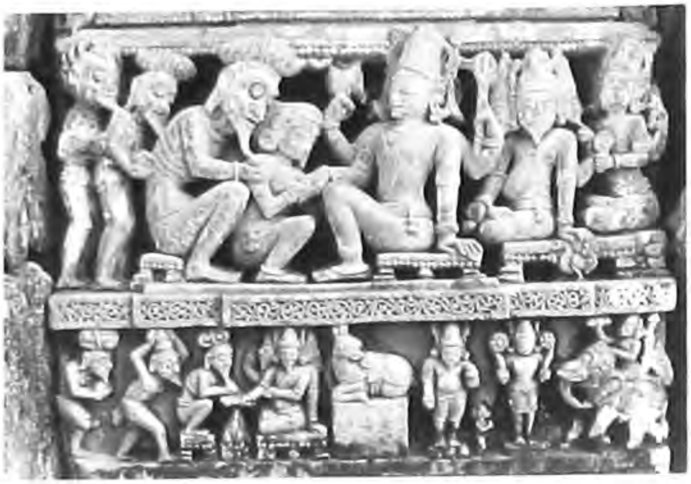
95 Fries mit Sivas Hochzeitsprozession. Satrughnesvara-Tempel, spätes 6. Jh.



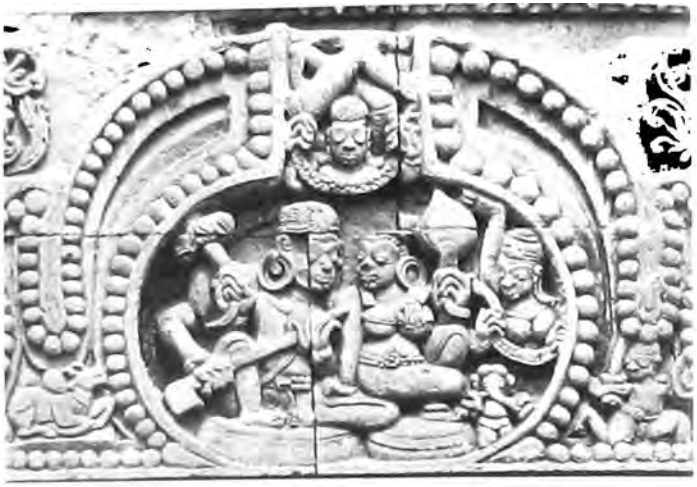
96 *Kalyanasundaramurti,* Hochzeit von Siva. Parasuramesvara-Tempel, nach 625 n. Chr.

Kriegsdarstellungen und Tierprozessionen sind auf den *upana*-Balken über den *pitha* ausgemeisselt, auf den *baranda*-Friesen und den senkrechten Frontseiten der *pidha*-Friesen der Dächer vor *jagamohana*-Hallen. Die Figuren wirken gestellt, gereiht, sind aller Beseeltheit, aller Kraft und Vielfalt der frühen Werke verlustig.

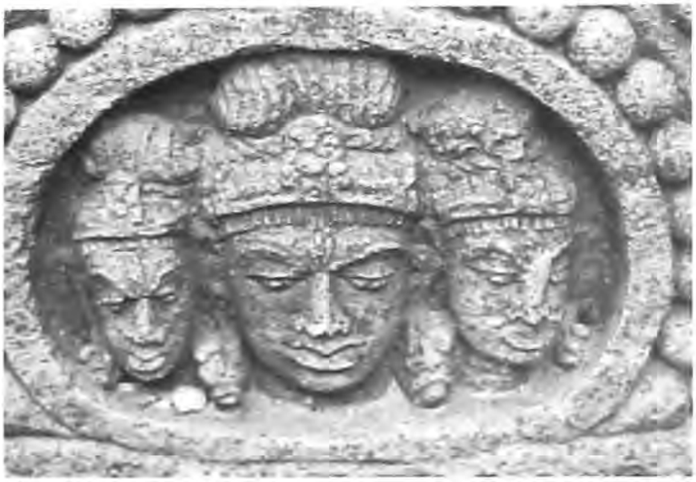
Auf den frühesten der erhaltenen Tempel, wie dem Satrughnesvara, fällt auf, wie unterschiedlich das handwerkliche Können ist, was vermutlich auf das Fehlen einer wohlgegründeten Tradition wie auch auf den Mangel an fähigen Meisterbildhauern zurückzuführen ist. Am besten sind immer die wichtigsten Menschenfiguren geschnitzt, aber auch die Türrahmen und die *vajra mastaka* der Eingangsfassade des *gandi*-Turmes gelten als wichtige Motive am Tempel. Alle Seiten und auch die höher gelegenen Motive sind grob ausgemeisselt und eindeutig von Hilfskräften aus den Werkstätten hergestellt (s. T. Donaldson, 1980). Obwohl im späteren Parasuramesvara Tempel die Qualität der Figuren gesamthaft besser und einheitlicher ist, was auf geschulte Gesellenkräfte schliessen lässt, gibt es doch noch auffallende Unterschiede bei der Ausführung der kleineren Motive auf Augenhöhe an der *jagamo-*



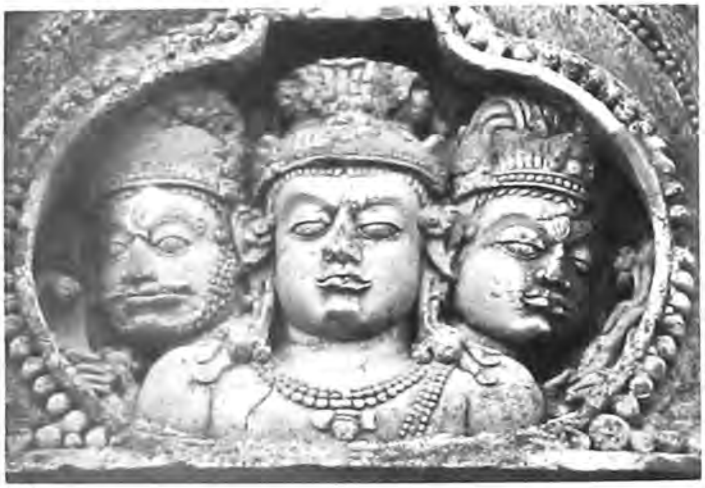
97



98



99



100

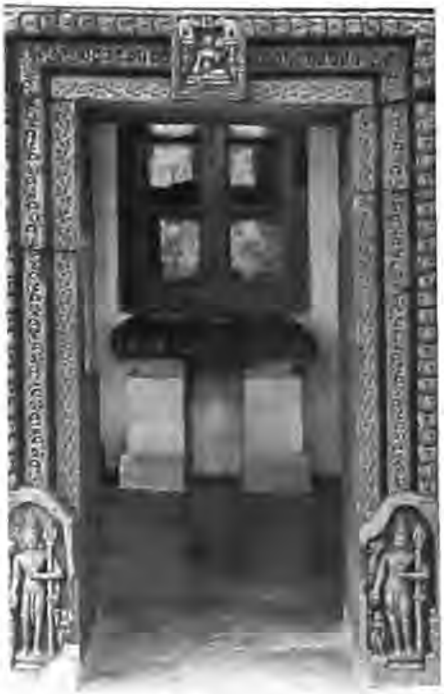
97 Hochzeit von Siva. Somnatha-Tempel in Visnupur. 14. Jh.
98 Hara-Parvati in *caitya*-Medaillon. Parasuramesvara-Tempel, nach 625 n. Chr.

99 Mahesamurti. Manikesvara-Tempel in Suklesvara, nach 850 n. Chr.
100 Mahesamurti. Madhukesvara-Tempel in Mukhalingam, um 850 n. Chr.

hana-Halle. Ihr Volksstil hat mehrere Wissenschaftler zur Annahme geführt, der *jagamohana* sei früher als der *deul* errichtet (so P. Brown, 1965: 103). Es handelt sich aber um Arbeiten von Hilfskräften, während die wichtigeren Schnitzwerke von Meisterbildhauern erstellt worden sind, die auch die *parsva devata*-Seitengottheiten am *deul* geschaffen haben. Einige Figuren, insbesondere an dem *gandi*, sind Werkstücke eines jüngeren Meisters, der vermutlich nach dem Tod des älteren Bildhauers die Bauhütte übernommen hat, so dass an diesem Tempel zwei verschiedene Stile ausser der Teilnahme verschiedener Werkstattmitglieder zu erkennen sind. Auch an späteren Tempeln kann man die Zusammenarbeit verschiedener Kräfte einer Werkstatt erkennen, so am Suklesvara-Tempel, wo die grossen Motive von dem Meister geschaffen sind, die kleineren aber, wie z. B. auch das Mahesamurti, das einst Teil des *vajra mastaka*-Motivs auf dem *gandi* eines Eckschreines war, sind von anderer Hand grob gearbeitet. Dasselbe Motiv aus derselben Periode befindet sich am Mukhalingam-Tempel. Obwohl es hier unscheinbar an einem *rekha*-Schrein der nordöstlichen Ecke der *jagamohana*-Halle angebracht ist, wurde es doch um ein Vielfaches raffinierter gearbeitet. Die Bauhütte, die den Madhukesvara-Tempel in Mukhalingam erstellt hat, besass wohl beschlagenere Gesellen, denn sie konnte im ganzen gesehen eine erstaunlich einheitliche Qualität der Arbeit erstellen, wenn auch die Hauptfiguren weniger meisterlich gearbeitet sind als am Sukles-vara-Tempel. In der zweiten Hälfte des 8. Jh., als die Bauhütten oder Bildhauerwerkstätten fest gefügt waren, sind von einer Werkstatt drei Tempel – Markandesvara, Sisiresvara und Vaital deul – errichtet worden. Sie hat stets einen hohen Grad künstlerischer Qualität erreicht und lässt eine stetige Evolution und Verfeinerung der Architekturteile erkennen, die erlaubt, eine chronologische Abfolge zu erstellen. Aber nur wenige Meter entfernt vom Sisiresvara-Tempel wurde gleichzeitig ein kleiner Tempel erbaut, dessen ganzes Zierprogramm ziemlich grob geschnitzte Bildwerke umfasst. Sogar die Figuren der *parsva devata*-Seitengottheiten sind im Vergleich zu denjenigen des Sisiresvara oder Vaital Deul handwerklich unbeholfen (man vergleiche Abb. 88 und Abb. 114). Wahrscheinlich wurde dieser kleine Tempel nur von Hilfskräften oder von weniger vermöglichen Familienmitgliedern erstellt als die grösseren danebenliegenden Tempel. Deshalb ist es wichtig bei der Betrachtung einer Stilentwicklung, die Teilnahme verschiedener Werkstätten wie auch die regionalen Unterschiede zu beachten. Auch am monumentalen Surya deul in Konarak, an dem Hunderte von Handwerkern gearbeitet haben, ist eine Vielfalt an Stilformen zu erkennen, die von ziemlich unbeholfenen, kümmerlich artikulierten Bildwerken bis zu kraftvoll gearbeiteten Figuren mit exquisiten Einzelheiten reicht.

In einem kleinen Hara-Parvati-Motiv am Parasuramesvara-Tempel, in dem Siva die *vina* spielt und Parvati auf seinem linken Schenkel sitzt, sind die Details im allgemeinen grob ausgeführt. Die Gesichtszüge sind scharf gezogen mit wenig Rücksicht auf Übergangsflächen, während andere Einzelheiten wie Finger, Haartracht, Schmuck und die Dekoration der *vina* äusserst abgekürzt und grob sind. Trotz dieser Mängel strahlt das Werk Kraft aus und macht glaubhaft, dass Siva die *vina* zum Entzücken der Parvati spielt. In der Figur des Karttikeya als *parsva devata*-Seitengottheit an der östlichen *raha*-Nische wiederum hat der Meisterbildhauer jedes Detail des Körperschmucks herausgearbeitet und ein grandioses Werk der auf einem Thron sitzenden Gottheit geschaffen. Auch wenn die Finger hier sorgfältiger durchgestaltet sind als in dem Hara-Parvati-Relief, so sind sie dennoch etwas unbeholfen. Noch immer sind die Beine zu lang im Verhältnis zum Rumpf. Das zeigt, dass auch der Meisterbildhauer, der für die Gestaltung der wichtigsten Bildnisse zuständig war, nicht ganz sein Handwerk verstanden hat. In fast allen frühen Figuren fällt der Mangel an Verfeinerung in den winzigen Details und auch in den Körperproportionen auf.

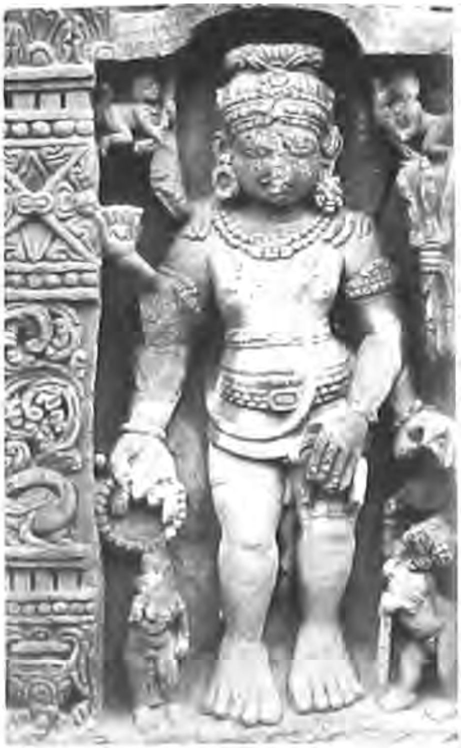
Für die Erstellung einer Stilgeschichte lässt sich mehr noch an den Türrahmen zum Sanktum ablesen als an den Hauptfiguren, da diese *parsva devata*-Seitengottheiten meist konservativ gehalten sind. Diese Türrahmen sind mit Figuren, mit *mundi*-Mustern und mit Ranken ausgestaltet. Sie sind auch besser erhalten als die Nischenfiguren, weil sie von den *jagamohana*-Vorhallen gegen Witterungseinflüsse geschützt waren. Sie lassen Stilwandlungen und Änderungen der Ikonographie erkennen, die selten nur an den Figuren der Aussenwände auftreten. Auch sind sie kleiner als die meisten Nischenfiguren und zeigen deshalb weniger deutlich individuelle Stileigenschaften der Bildhauer oder archaisierende Tendenzen, wie sie die Auftraggeber geschätzt haben mögen. Da diese Türen aber als Rahmen für das Kultbild im Sanktum gedient haben bzw. dessen Erweiterung waren, sind sie wichtige Tempelbauteile und meist von hochwertiger künstlerischer Qualität. Ihre Bildnisse vereinigen komplementär-dualistische, gnädige und abwehrende (apotrophäische) Eigenschaften. Das Paar der *dvarapala*-Wächterfiguren an der Basis *saumya*, charakterisieren das Friedfertige, und *ugra*, das Erschreckende, die beiden Aspekte der im Kultbild verehrten Gottheit (Siva). In den früheren Tempeln stehen die *dvarapala*-Wächter in behelfsmässigen Nischen mit ausgeschnittenen Decken, um Platz für ihre Köpfe oder Nimben zu finden. Die eine Haupthand hält eine Lotosblüte, die andere ist auf die Hüfte gestützt, wo sie mit dem lockeren Ende des Hüftkleides spielt. Die anderen Hände halten Dreizack und Rosenkranz. Die *dvarapala*-Wächterfiguren sind gedrungen proportioniert und reich geschmückt. Sie tragen *sarpa kundala,* schlangenför-



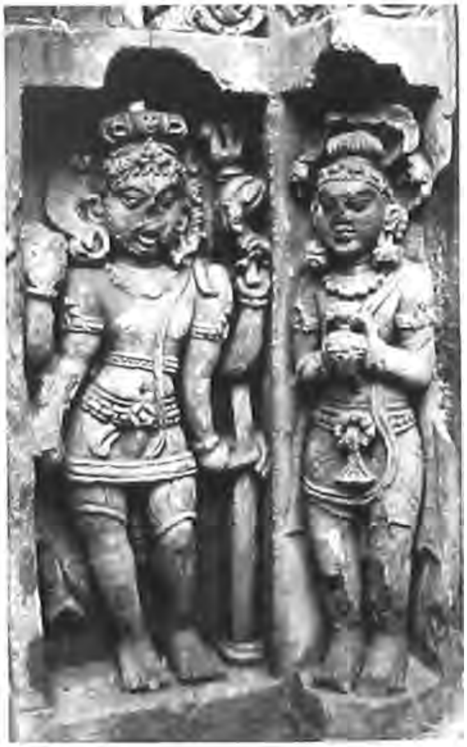
101 Türrahmen. Khiching-Museum. spätes 10. Jh.

mige Gehänge, im rechten Ohr. Ihr Haar ist zu einem breiten Chignon auf dem Kopf aufgesteckt. Der erschreckende Nandi-Stier, richtigerweise links, hat einen kurzen Bart, ein offenes Maul mit gefletschten Zähnen und ein Schädelmedaillon in der Mähne. Der gütige Aspekt eines *dvarapala* Mahakala wird durch die friedliche Haltung ausgedrückt. Ihn umgeben meist kleine männliche Begleitfiguren.

Im 8. und 9. Jh. wird oft eine zweite Nische seitlich an die Türrahmen angefügt, die entweder einen stehenden *naga*-schlangenförmigen Begleiter oder eine weibliche Gestalt mit einem *cauri*-Wedel aufnehmen. Mit der Zeit werden diese Nischen immer ornamentaler und erhalten ein flaches oder ein fein gewölbtes Dach. Zu Beginn des 10. Jh. werden sie allmählich in eine *mundi*-Nische umgewandelt. Die Haartracht wird in eine *jata mukuta*-Haarkrone gewandelt, und den Lotos ersetzt eine *kapala*-Blutschale. Für kurze Zeit wird im 10. und 11. Jh. eine kleine *naga*-Schlange an der Basis des inneren Torbalkens über die *mundi*-Nische geschnitzt, und ein Löwenmotiv wird beidseitig der *nandavarta*-Stufen angebracht. Diese beiden Eigenarten werden zusammen mit dem kursiven Typ des *kirita* als Abschlussstück des *vajra mundi* aus Zentralindien eingeführt. – Seit dem späten 11. Jh. und während des 12. Jh. sind die Flussgöttinnen die üblichen Begleitfiguren, die mit den *dvarapala*-Wächtern die *mundi*-Nischen an der Basis der Türrahmen teilen. Zu dieser Zeit wird allgemein das *vajra mundi*-Muster durch das *pidha mundi*-, seltener das *khakhara mundi*-Muster ersetzt. In der Mitte des 13. Jh. aber wird auf alle Begleitfiguren verzichtet, und die *dvarapala*-Wächter werden zweiarmig dargestellt, beugen ein Knie und kreuzen mit einem Arm die Hüfte, um die Hand auf einer *gada*-Keule aufzustützen, die senkrecht vor dem Körper am Boden steht. Diese Stellung stammt aus Südindien und mag auf Vaisnava-Einfluss zurückgehen, obwohl die *dvarapala* der Visnu-Tempel vierarmig sind und die beiden wichtigsten Arme vor dem Körper auf Waffen aufstützen, eine Hand in segnender *abhaya*-Geste erheben und in einer hocherhobenen Hand *cakra*-Diskus oder Muschelhorn tragen. Ihr Haar ist immer in *kirita mukuta*, aufragender Krone, hochgesteckt, während die *dvarapala* an den späten sivaitischen Tempeln das Haar in schlangenförmigen Windungen um den Kopf gewickelt haben.



102



103

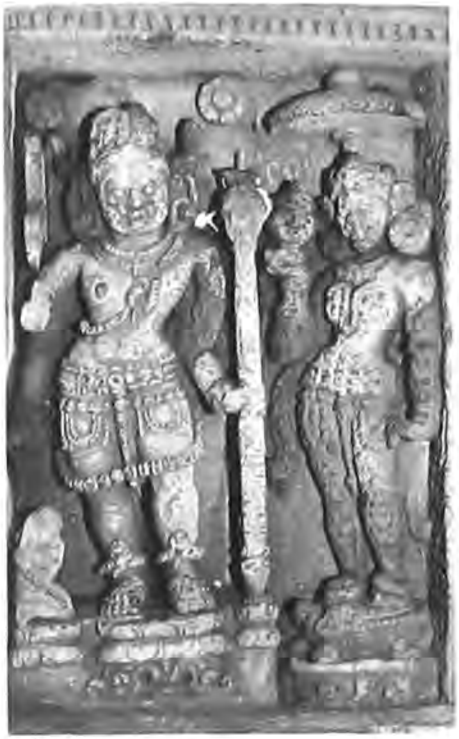
102 *Dvarapala* Mahakala. Satrughnesvara-Tempel, spätes 6. Jh.

103 *Dvarapala* Nandi mit *naga*-Begleiter. Sisiresvara-Tempel, spätes 8. Jh.

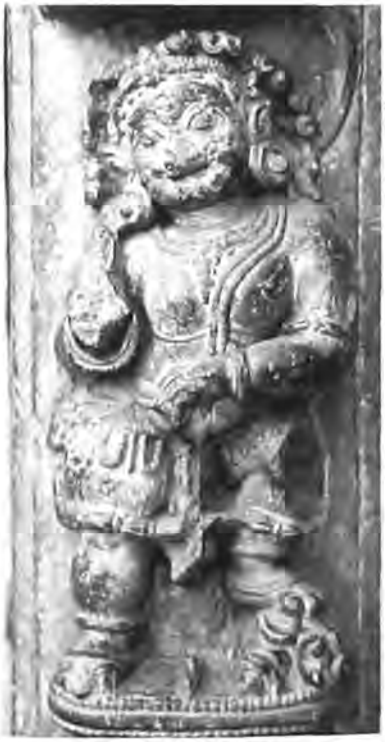
104 *Dvarapala* Nandi mit Flussgöttin Yamuna. Meghesvara-Tempel, nach 1175 n. Chr.

105 *Dvarapala* Nandi. Surya deul, Konarak, nach 1250 n. Chr.

106 Frau mit Lotos. Svarnajalesvara-Tempel, nach 600 n. Chr.

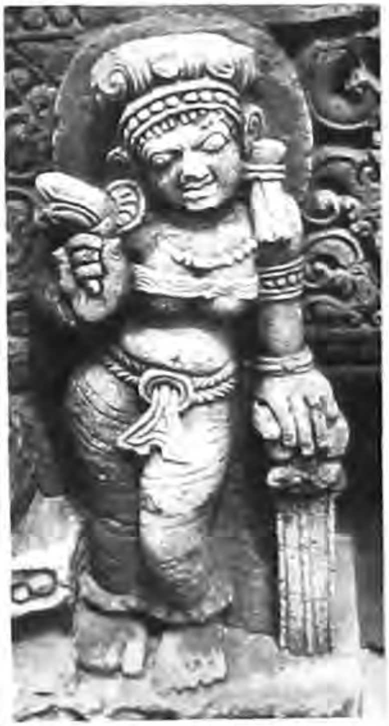


104



105

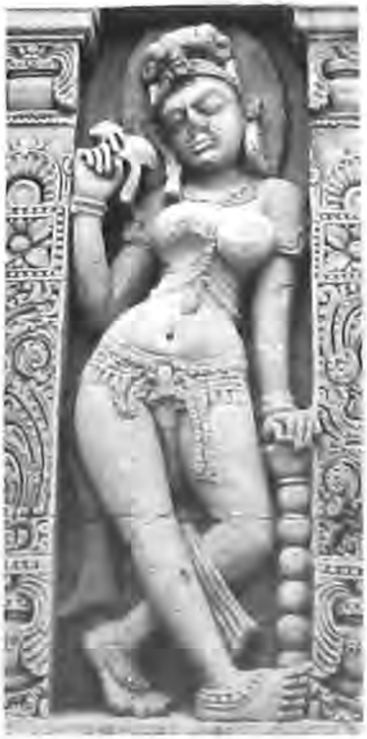
Die Vielfalt der Frauenfiguren an den Tempeln von Orissa erlaubt besonders gut, die stilistische Entwicklung des Frauenideals in der Art ihrer Proportionierung, der Beschaffenheit von Schmuck, Frisur und der Körperhaltung als Chronologie zu erfassen. In den frühen Tempeln gibt es noch keine grösseren Frauenfiguren, nur kleine Begleiterinnen sind auf den Nischenpfosten oder auf den Flügeln der *caitya*-Medaillions über den Nischen angebracht. Im allgemeinen sind die Körperhaltungen und Typen beschränkt auf Frauen, die einen *cauri*-Wedel halten oder die Hand auf einem Schwert bzw. einem Sockel abstützen. Diese Figuren haben gedrungene Körper, puppige Gesichter, das Haar als breiten Wulst hochgeknotet und um die Brüste ein *kuca bandha*-Brustband. Die Gesichtszüge sind scharfkantig gezogen, Schmuck wird nur in bescheidenem Umfang getragen. Finger und Zehen sind kümmerlich ausgebildet und Einzelheiten, besonders Schmuck und Haartracht, abgekürzt und ohne Verfeinerung wiedergegeben. – Unter dem Einfluss von Tantrismus werden im 8. Jh. Frauenfiguren als wichtige Motive am *paga*-Segment eingeführt. An Sakta-Tempeln wie dem Vaital Deul dominieren sie alle Verzierungen und werden sogar zu *avarana devata*, Umgebungsgottheiten. Sie sind nicht spezifische Göttinnen, sondern *alasa kanya*, ideale Frauenfiguren, die zwar alltägliche Tätigkeiten darstellen, aber durch ihre Nimben verklärt wirken. Übliche Themen sind das *salabhanjika*, Baum- und Fraumotiv, *padmagandha*, Frau, an Blüte riechend, *darpana*, Frau mit Spiegel oder Kosmetika, *ketakibharana*, Frau, die eine *ketaka*-Blüte sich ins Haar steckt, und die allgegenwärtige *torana kanya*, Frau, die sich aus der halbgeöffneten Türe lehnt. Meist nehmen sie eine lässige Stellung ein, ein Bein hinter dem anderen verkreuzt oder leicht gebogen und den Kopf so gestellt, dass die Figur in vollendeter *tribhanga*, Dreierbiegung des Körpers, erscheint. Obwohl verführerisch, bleiben sie fern, umrahmt von einer Nische, umgeben von üppigem Rankenwerk, ohne Zeichen einer Gemütsbewegung. Sie sind sich ihres Charmes bewusst, aber scheinen in sich selbst zu ruhen. Ihre Formgebung wird als «sanfte Plastizität, delikate Gesichtszüge und perfekte Körperhaltung, die stark an die klassische Tradition erinnert» charakterisiert (D. Mitra, 1961 : 33). Ihre Körper sind schlanker als diejenigen der Figuren aus dem 7. Jh., und die Brüste, kleiner im Verhältnis zu den Hüften als früher, sind jetzt von *kuca bandha*-Bändern befreit. Ihr Hüfttuch ist fast durchsichtig, so dass auch die Schenkel ganz freigegeben sind und das Tuch eine Rückenfalte bildet. Der Schmuck ist reich und



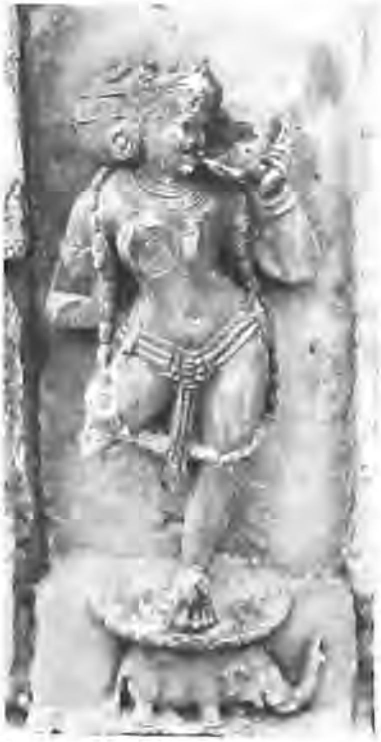
106

betont die sanften Kurven des warmen Frauenleibs mit seiner metallischen Zurüstung und Schärfe. Ein längliches Schmuckstück hängt zwischen den Brüsten und ist an die Taillenkette geknüpft. Den Hüftgürtel bilden miteinander verbundene Ketten, an die unten Quasten befestigt sind. Die losen Gürtelenden sind durch eine zentrale Schnalle gezogen und hängen seitlich herab auf die Schenkel. Ein Diadem am Haaransatz stützt die schweren Locken, die auf dem Kopf aufgesteckt sind.

Diese *alasa kanya*-Frauengestalten auf Tempeln des 10. Jh. sind in Hochrelief geschaffen und nicht mehr durch Rankenwerk gerahmt. Sie scheinen weniger entrückt, mehr erdverbunden. Ihre Formen sind rundlicher, die Brüste fülliger, ihre Körper wirken ein wenig gestaucht, weil die Oberkörper zu kurz sind. Ihre Körperhaltung ist stark gebogen, eine Hüfte seitlich ausgestellt, und oft ist der Kopf zur Seite gedreht, schaut nicht mehr geradeaus. Durch Nischen nicht mehr eingeengt, erscheinen diese Frauenfiguren vielfältig tätig. So kommen unter anderen folgende neue Motive auf: *gunthana,* Frau in Rückenansicht, *dalamalika,* die sich selbst mit einer Ranke bekränzt, *sukasarika,* die mit einem Papagei oder einem anderen Vogel spielt, *matrmurti,* Frau mit einem Kind auf Hüfte oder über der Brust, die Frau, die eine *vina* zupft oder mit einem Affen spielt, der ihr das Hüfttuch abzureissen versucht. Beim *padma-gandha*-Motiv wächst der lange Stiel einer Blume von links unten nach rechts oben und balanciert die Körperstellung der Frau aus. Die Kette, die an das Schmuckstück an der Halskette geknüpft ist, liebkost eher die Brüste, als dass sie die Taille umzieht. Der Hüftgurt wirkt mehr als Schnur denn als Kette mit einzelnen Gliedern, und seine Enden hängen gerade herab und bilden keine Schlaufen mehr über den Schenkeln. Die Schnalle hat ein Büschelmuster. Das Haar ist als kräftiger Knoten auf der einen Seite des Kopfes zusammengefasst, nicht mehr auf dem Kopf hochgesteckt, und ist zu feinen Strähnen gekämmt und mit Juwelen besetzt. Über der Stirn sitzt eine geschmückte Tiara, den Nimbus ersetzt eine Ranke oder eine grosse Blüte dient als Baldachin. Das Gesicht erhellt ein süsses Lächeln.



107



108

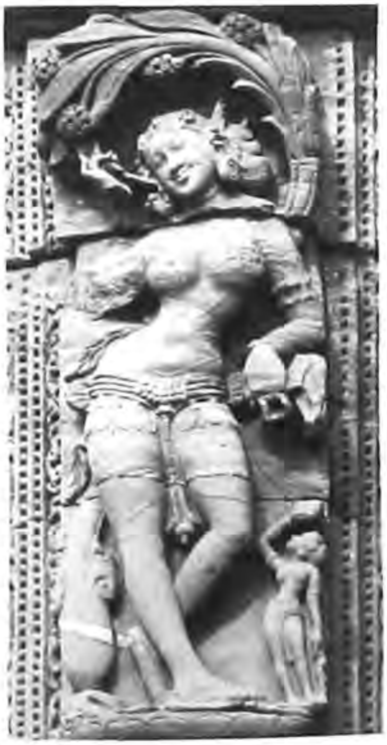
Die *alasa kanya*-Frauenfiguren des 11. und frühen 12. Jh. gehören zu den allerschönsten Skulpturen aus ganz Indien, und besonders jene des Rajarani-Tempels sind die liebreizendsten Schöpfungen der Kunst von Orissa. Schlanke Körper mit langen, geschmeidigen Gliedern nehmen aussergewöhnlich graziöse Stellungen ein. Sie biegen ihre schwingenden Körper wie sich windende Lianen. Obwohl sie beseelter sind als ihre früheren Gegenstücke, scheint ihr Verhalten kontrolliert und erfreulich verführerisch, nie unbeherrscht oder provokativ. Da sie vom Boden aus gesehen höher an den Tempelwänden eingefügt sind als früher – die Tempel sind insgesamt jetzt monumentaler, und ein *pitha*-Band ist zusätzlich eingezogen worden – und da sie jetzt in Vertiefungen oder gegen üppiges Rankenwerk gesetzt werden, wirken sie ätherischer und erhalten fast einen heroischen Aspekt, der nicht ganz den menschlichen Aktivitäten entspricht, in die sie sich eingelassen haben. Als neue Motive sind hinzugekommen die *nupurapadika,* Frau, die sich die Knöchelkette anzieht, *nartaki,* Tänzerin mit über den Kopf erhobenen Armen und ineinander gelegten Händen, die junge Frau, die das Wasser aus den Haarflechten wringt mit einem *hamsa*-Ganter, der die Tropfen auffängt, und das Motiv der Frau, die auf den Schultern eines lächelnden, bärtigen Mannes reitet. Der Körperschmuck ist ähnlich demjenigen der Skulpturen des 10. Jh., wenn auch etwas reicher. So hängen z. B. von dem untersten Perlenband des Hüftgürtels Girlanden, und das Hüfttuch kräuselt sich über den Hüften zu kleinen Blütenformen.

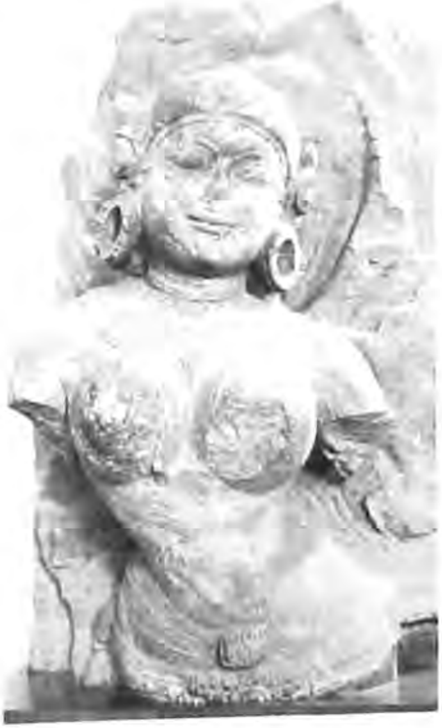
Am auffälligsten ist aber das jetzt vollentwickelte «Somavamsi»-Lächeln, das sanft das Gesicht erhellt und scheinbar den ganzen Körper mit einer Aura sinnlicher Wärme hüllt.

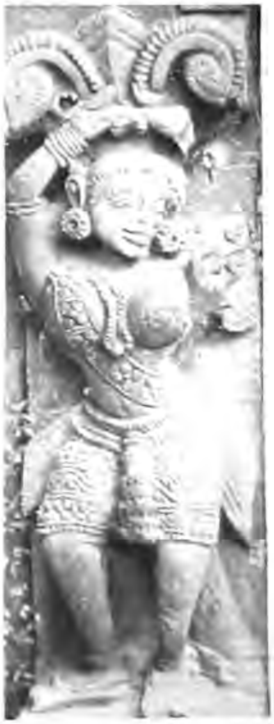
Im späten 12. und im ganzen 13. Jh. werden die vielfältigen Körperhaltungen wieder auf einige wenige reduziert, erscheinen die Tätigkeiten häufig in ähnlicher Form und zeigt sich ein Nachlassen des handwerklichen Könnens. Das Lächeln wird härter, die Körper verlieren ihre Anmut. Die Proportionen variieren von Tempel zu Tempel, und selbst an einem Tempel, wie z. B. am Surya Deul in Konarak, erscheinen ganz verschieden gebaute Körper, plumpe wie auch magere. Fliegende Shawls werden hinzugefügt und das Hüfttuch mit Quasten verziert. Der Anhänger an der Halskette wird nicht mehr mit einer Taillenkette verbunden, und als Ohrringe erscheinen nur noch *patra kundala*, grosse Scheiben, die meist ohne Detailverzierungen sind. Das Haar ist straff zu einem grossen, glatten Knoten über der Schulter zusammengefasst, so dass das Haar eng dem Kopf anliegt und man dem Eindruck von Kahlköpfigkeit unterliegt, was nur manchmal durch die tropfenförmigen Girlanden einer Schmuckkrone vermieden wird. Abgesehen von den Figuren, die auf den Balustraden der *gavaksa*-Fenster geschnitzt sind, kommen die *alasa kanya*-Frauenfiguren nur an den *anuraha*-Teilen der oberen *jangha*-Flächen vor, wo sie mit *mithuna*-Liebespaaren abwechseln. Eine Ausnahme bilden die Musikantinnen, die in den Terrassen angebracht sind, die die *potala*-Lagen des *jagamohana*-Vorhallendaches trennen.

Im 14. Jh. wird die künstlerische Tätigkeit weiter verringert, und in der Mitte des 15. Jh. sind die Figuren nicht nur hart und unbeweglich in ihren Stellungen, sondern die Körper plump proportioniert. In der Regel halten sie *cauri*-Wedel und stehen frontal. Ihre Kleidung ist schwer, die Gesichtszüge scheinen eingefroren.

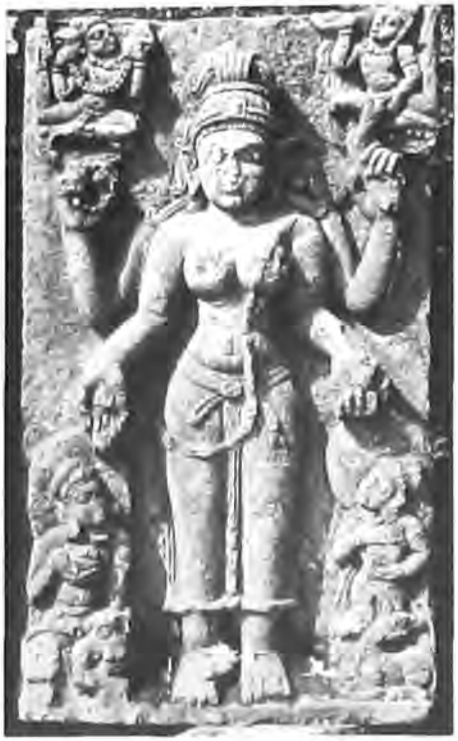
107 *Alasa kanya*. Vaital deul, spätes 8. Jh.
108 Yogini Nr. 3. Chausat Yogini *pitha*-Schrein, Hirapur, frühes 10. Jh.
109 *Alasa kanya*. Rajarani-Tempel, frühes 11. Jh.
110 *Alasa kanya*-Fragment. Vom Surya deul, Konarak im National Museum, New Delhi, nach 1250 n. Chr.
111 *Alasa kanya*. Papanasini-Tempel, Mitte 15. Jh.

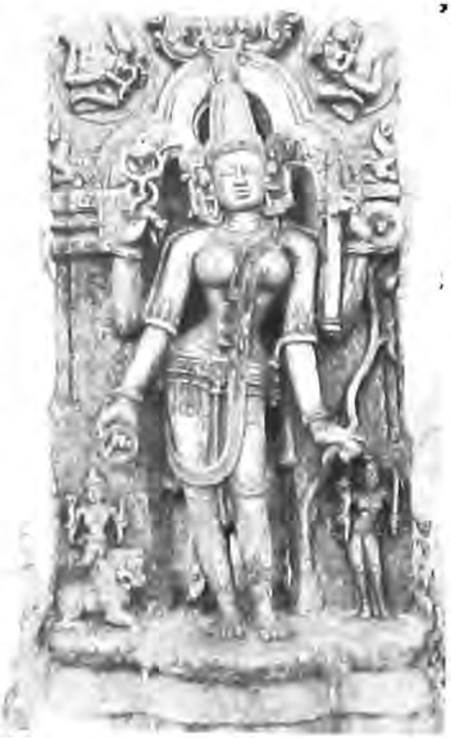

109


110


111

Mit wenigen Ausnahmen sind die *parsva devata*-Seitengottheiten, die in den *raha*-Nischen von sivaitischen Tempeln erscheinen, Parvati oder Mahisamardini im Norden, Ganesa im Süden und Karttikeya auf der Rückwand. Parvatis Bildnis ändert sich nur sehr wenig – abgesehen von der allgemeinen stilistischen Evolution der weiblichen Figuren und der Veränderung der Rückwand. Meist wird sie frontal stehend und vierarmig wiedergegeben. Ihre beiden wichtigsten Hände hängen herab, die Rechte zeigt die *varada*-Geste, während die beiden hinteren Arme hochgereckt sind. In den frühesten Darstellungen erscheint sie in strenger *samabhanga*, gleichmässig gebogener, d. h. gerader Stellung mit Antilope und Löwe zu Füssen. Ihre vordere linke Hand hält eine kleine Vase, die erhobenen Hände Rosenkranz und *ketaka*-Blume. Rechts und links umgeben sie kleine Begleitfiguren, die Gaben bringen oder *cauri*-Wedel halten. In späteren Bildwerken, nach dem 10. Jh., erscheint sie in einer gelockerten *tribhanga*-Stellung, und nur noch der Löwe sitzt als ihr Tragtier zu ihren Füssen. Ihre vordere linke Hand hält einen Lotosstengel, dessen Blüte sich auf Schulterhöhe öffnet. Den Rosenkranz hält sie jetzt in der vorderen Rechten, die noch immer die *varada*-Geste zeigt, während die erhobenen Hände einen *naga pasa*, Schlangenknoten, und *ankusa*, Elefantenhaken, tragen. Sie wird flankiert von kleinen, zweiarmigen Figuren, die eher ihr denn *cauri*-Trägern gleichen. – Damit gibt es zwei ikonographische Formen von Parvati als *parsva deavata*, von denen die eine chronologisch früher erscheint. Ausnahmen sind ihre Darstellungen auf Sakta-Tempeln, wo sie in vielen anderen Formen erscheint, so im oberen Mahanadi-Tal in Belkhandi und Patnagarh, wo Einflüsse aus Zentralindien auffallend sind, und in Charda und Motia, wo sie sitzend dargestellt wird. Die Darstellungen von Parvati als *parsva devata*-Seitengottheit in der nördlichen *raha*-Nische werden im 8. bis 10. Jh. vermutlich unter dem Einfluss der Bhaumakara-Herrscher und dem Erstarken des Saktismus durch Bildwerke der Mahisamardini ersetzt. Obwohl frühere Bildnisse dieser Erscheinungsform der Devi vorkommen, waren sie bislang nicht in *raha*-Nischen gesetzt worden. Und während der Somavamsi-Periode, als im Mahanadi-Tal neue Herrscher die Macht übernehmen, erscheint Parvati wieder als *parsva devata*. So sind in der Tat Bildnisse der Mahisamardini als *parsva devata* weder aus Bhubaneswars Tempeln der Post-Bhauma-Periode erhalten, noch gibt es grössere Einzelstücke, die in einem Schrein aufgestellt gewesen sein könnten. Ihre Kultbilder verschwinden aus dem Zierwerk vollständig mit der einen Ausnahme eines kleinen Bildnisses am *jagamohana* des Lingaraja-Tempels. Aber ausserhalb von Bhubaneswar blieb diese Göttin volkstümlich, auch wenn sie nur in wenigen Fällen als *parsva devata* erscheint. Meistens wurde ihr Kultbild in einem eigenen Tempelchen im nördlichen Teil des Tempelkomplexes oder im Innern des Sanktums neben dem *linga* oder, in visnuitischen Tempeln, neben Visnu aufgestellt. In ganz seltenen Fällen wie in Tangi und Garudipanchana steht ihr Bildnis in einer *paga*-Nische und dient hier als *avarana devata*, Nebengottheit.


112


113

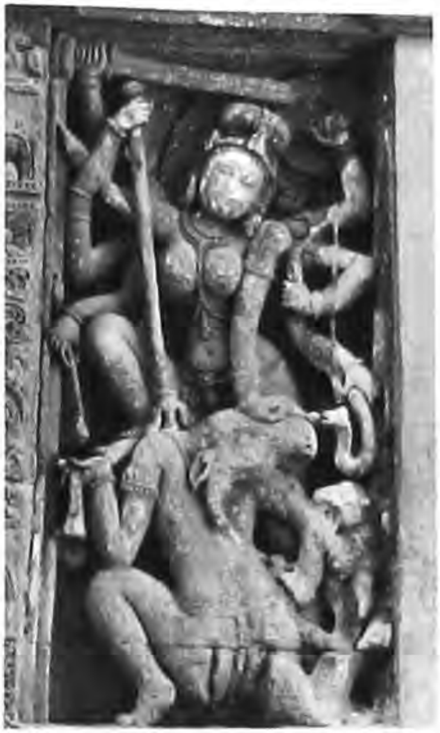
112 Parvati. Paschimesvara-Tempel (zerstort), um 700 n. Chr.

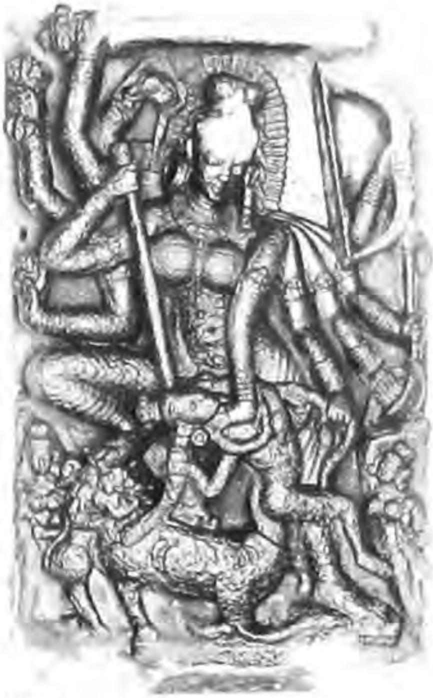
113 Parvati. Buddhanatha Siva-Tempel in Garudipanchana, vor 1250 n. Chr.

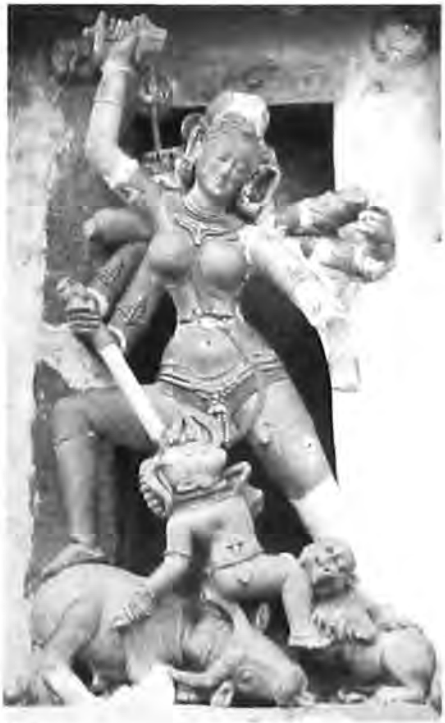
Ikonographisch entsprechen diese Mahisamardini-Darstellungen aus Orissa nicht genau einem bekannten kanonischen Text, was Waffen oder Attribute angehen, die die Göttin im Kampf gegen den Büffeldämon schwingt. Eine Ausnahme mag das Viraja-Bildnis in Jajpur sein, das nach Angaben der Priester zwei Arme besitzt und auf einem Löwen in den Kampf mit Mahisa reitet (vgl. Chanda, 1930: 4). Man kann die Darstellungen in drei

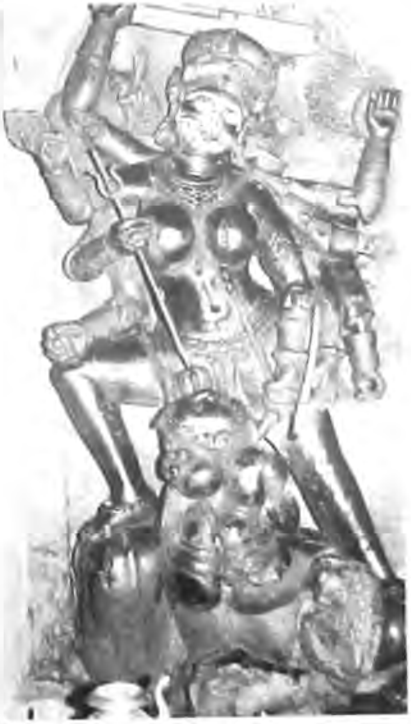
Gruppen gliedern nach der Erscheinungsform des Büffeldämons. In der Gruppe 1 ist der Dämon mit menschlichem Körper und Büffelkopf wiedergegeben; in Gruppe 2 erscheint der Dämon in menschlicher Form aus dem enthaupteten Büffelleichnam, und in Gruppe 3 ist der Dämon ein Tier, das die Göttin am Schwanz hochzieht. Die erste Darstellungsform ist die älteste. Sie ist in Bhubaneswar erhalten geblieben, wo sie während der Sailodbhava und Bhauma-Periode beliebt war. Die zweite Form wird im 9. Jh. in Tempeln ausserhalb von Bhubaneswar eingeführt und wird für alle späten Kultbilder üblich, auch wenn sie in Bhubaneswar selbst nie wirklich populär wurde. Die dritte Form ist selten, aber Beispiele sind aus frühen wie aus späten Tempeln bekannt.

In der Darstellungsart 1 wird der Dämon in der Regel von hinten gezeigt, die Beine gespreizt, den Büffelkopf nach hinten durch die vordere linke Hand der Göttin Durga gezwungen, die ihren Arm durch übermässigen Druck durchbiegt. Die Göttin setzt ihren erhobenen rechten Fuss auf die Schulter des Dämons und stösst mit ihrer rechten Hand einen Dreizack in seinen Nacken. Auf den im 8. Jh. beliebten Bildwerken erscheint sie achtarmig. Die hochgereckten hinteren Hände halten rechts ein Schwert horizontal über dem Kopf und links einen Rundschild. Die anderen rechten Hände zeigen einen Pfeil und einen *vajra*-Donnerkeil, die linken einen Bogen und eine *naga pasa*, verknotete Schlange, die nach dem Kopf des Dämons züngelt. Der Dömon selbst trägt eine Stoffschlinge in der einen und ein Schwert in der anderen Hand. Aus einer der unteren Ecken fällt der Löwe, das Tragtier der Göttin, den Dämonen an.


114


115


116


117

114 Mahisamardini. Vaital deul, spates 8. Jh.
115 Mahisamardini. Simhanatha-Tempel, spates 9. Jh.
116 Mahisamardini. Kinchakesvari-Tempel, Khiching, um 1000 n. Chr.
117 Mahisamardini. Bhagavati-Tempel, Vatesvara, um 1100 n. Chr.

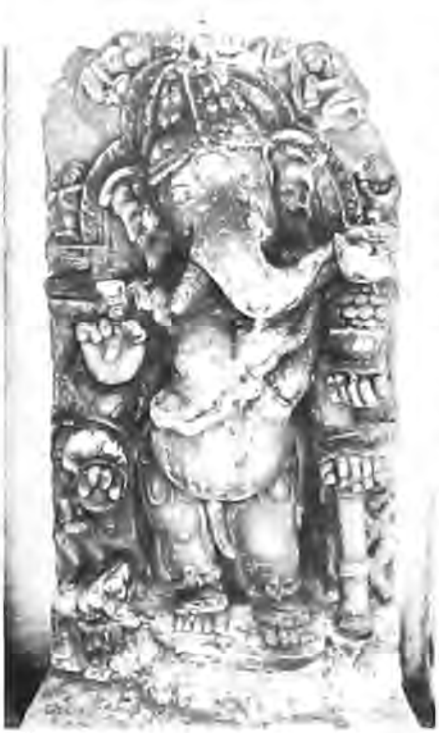
Bei den zehnarmigen Bildnissen, vom Typ 2, die im 9. Jh. volkstümlich sind, drückt die Göttin mit ihrer linken Hand auf die Brust des Dämons, der aus dem enthaupteten Büffel schlüpft und zu entweichen sucht. Ihr aufgerichteter rechter Fuss ist auf den Büffelleichnam gesetzt, während ihre rechte Hand den Dreizack in den Kopf des Dämons sticht. Die zwei zusätzlichen Hände halten einen *cakra*-Diskus und einen *ankusa*-Haken. Der Pfeil wird nicht mehr von der Hand neben dem erhobenen Knie gehalten, sondern aus einem Köcher gegriffen, der Schild wird oft von einer der mittleren Hände gehalten, und die Schlange drosselt jetzt oft den Dämon. An weiteren Attributen können Glocke, abgeschlagener Kopf und *kartri*-Sägemesser vorkommen. Oft helfen weibliche Begleitfiguren der Göttin, den Dämon zu besiegen. Diese zehnarmige Version vom Typ 2 bleibt volkstümlich während des 10. und 11. Jh. mit geringen Abwandlungen. So wird der Schild jetzt häufig rechteckig und ist an den linken vorderen Arm der Göttin geschnallt, so dass sein Rand auf der Brust des Dämonen aufsitzt. Die untere rechte Hand treibt eine *sakti*-Lanze in den Kopf des Dämonen neben dem Dreizack. Ihr linker Fuss steht jetzt auf dem Rücken ihres Löwen-Tragtieres. Eine *parasu*-Axt ersetzt häufig eine andere Waffe. Auch erscheint die Göttin jetzt reich geschmückt, und eine *vajnopavita,* heilige Schnur, ist zu ihrem Körperschmuck gefügt. Seit dem 13. Jh. wird der Dreizack oft vertikal vor dem Körper gehalten, ihre Körperhaltung wird steif. Ende des Jahrhunderts verringert sich die Zahl ihrer Arme auf vier, von denen die beiden vorderen den Dreizack halten, während die beiden hocherhobenen Arme in den Händen Muschelhorn und Diskus tragen, ein klares Zugeständnis an den wachsenden Einfluss des Visnuismus in Orissa.

118

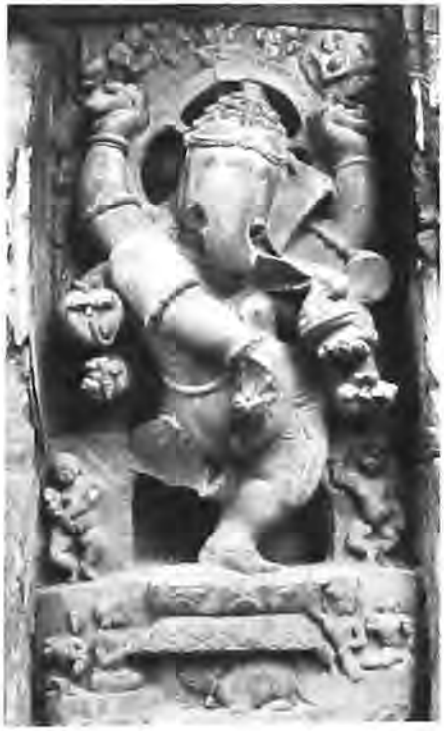
119

Für die Darstellung des Ganesa als *parsva devata*-Seitengottheit gibt es drei Typen, sitzend, tanzend, stehend. Jede Haltung hat ihre Varianten. Und als seltenes weiteres Beispiel sei sein Bildnis in Charda erwähnt, wo er auf einem überdimensionierten Tragtier reitet. Auch gibt es zwei Beispiele (Abb. 119) für einen fünfköpfigen Ganesa, der auf seinem linken Schenkel seine Gattin trägt. Ob es sich hierbei um *parsva devata*-Bildwerke handelt, ist nicht sicher, da sie nicht mehr in situ sind. Aber in den meisten Fällen hat er sitzend und stehend vier Arme und acht, wenn er tanzt. Auf vierarmigen Bildwerken sind seine Attribute standardisiert, wobei in späten Werken nur der abgebrochene Zahn durch einen Rettich ersetzt wird. In frühen Bildnissen fehlt die Maus als Tragtier, die seit dem 10. Jh. immer mitabgebildet wird. Insgesamt ist der sitzende Ganesa häufig an den frühen Tempeln und der tanzende oder stehende üblich an den späten Tempeln.

Der sitzende Ganesa nimmt meist die *ardhaparyanka*-Stellung ein, bei der ein Knie angezogen hochsteht und oft durch eine *yoga-patta*-Ringschnur umspannt wird. Nur wenn Ganesa die *Saptamatrika,* sieben Göttinnen begleitet oder seine Sakti-Göttin umarmt, sitzt er in *lalitasana,* und ein Bein hängt vom Podest herab. Seine vordere linke Hand hält immer ein *modaka patra*-Gefäss mit Süssigkeiten, aus dem sein Rüssel eine Kugel greift. In einigen Varianten, die besonders im 8. und 9. Jh. üblich sind, ist der Rüssel hochgebogen und schiebt die Süssigkeit ins Maul. Die erhobene linke Hand hält meist ein *kuthara,* Beil. In vielen späten Bildwerken ist die Hand nicht mehr hochgereckt, sondern ruht auf dem Griff dieses Beils, das aufrecht auf dem Podest mit der Klinge nach unten steht, eine ikonographische Einzelheit, die von den stehenden Figuren abzuleiten ist. Seine rechte Hand hält einen Rosenkranz, einen Rettich oder einen abgebrochenen Zahn. Wenn Ganesa in *ardhaparyanka*-Haltung sitzt, ruht seine linke vordere Hand auf dem angezogenen Knie, wenn er in *lalitasana* sitzt, ist sie zur *varada*-Geste geöffnet. Bei frühen Beispielen ist Ganesas Kopfputz noch flach, aber im 8. und 9. Jh. wird sein Haar als *karanda mukuta*-Krone wie ein übergestülpter Topf geformt, der aus vielen eng gerollten Haaren besteht, die säuberlich gereiht sind und von einer Perlenkette über der Stirn gerahmt werden. Seit dem Ende des 9. Jh. und dann weiterhin ist das Haar von Ganesa als *jata mukuta,* Haarsträhnenkrone, hochgebunden, wobei einzelne *jata*-Knoten neben dem zentralen Diadem herausragen. Dieses ist oft mit einer *kirtimukha*-Maske verziert. Meist befindet sich auch eine Mondsichel in seinem Haar, und Perlengirlanden schmücken seine Stirn. Eine Quaste hängt an seiner Ohrmuschel herab, und Glocken sind an die Bänder um Hals und Knöchel gefügt. In den frühen Werken bildet eine Schlange sein *yoga patta,* in den späteren seine *yajnopavita,* heilige Schnur. Manchmal ringeln sich auch kleine Schlangen um seine Arm- und Fussgelenke. Begleitfiguren kommen eigentlich nur auf den Nischenpfosten und auf dem Sockel vor, da der massige Körper des Ganesa die ganze Nische ausfüllt. Auf frühen Bildnissen aus dem 8. Jh. ist der Sockel in der Mitte mit einem Dreifuss verziert, der mit Früchten und Geschenken gefüllt ist, während die Ecken nach aussen blickende Löwen füllen. Im 8. Jh. werden die Löwen durch Früchte und Töpfe ersetzt, und in vielen Beispielen sitzt ein hockender *gana*-Zwerg neben dem Dreifuss oder ersetzt ihn. Im 9. Jh. werden die Früchte auf beiden Seiten des Dreifusses von Nagetieren weggetragen, und eine Maus sitzt beim Dreifuss und frisst davon die Süssigkeiten. Vom 10. Jh. an verschwinden Früchte und Dreifuss von dem Sockel, denn bei der jetzt üblichen *lalitasana*-Stellung bleibt nur noch die Maus als Ziermotiv auf dem Sockel.



120



121

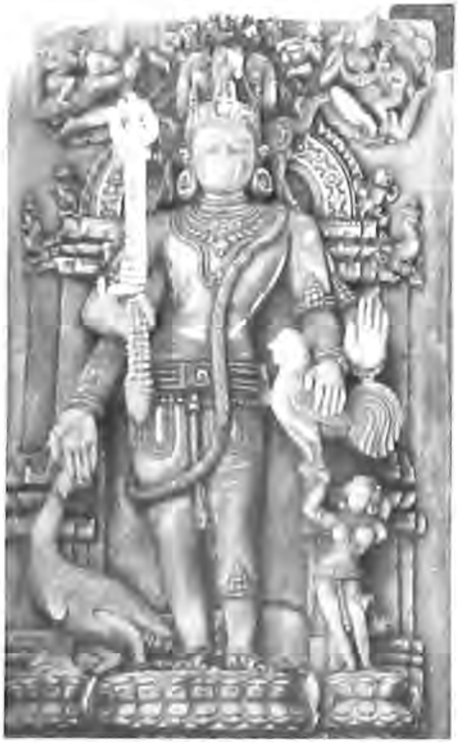
Stehende Ganesa-Figuren variieren weit weniger in ihrer Ikonographie, weil sie alle erst aus der Zeit nach dem 10. Jh. stammen und damals die Kultbilder allgemein standardisiert werden. In den wenigen früheren Beispielen schaut Ganesa meist nach links, und sein Rüssel ist hochgeschwungen und legt eine Süssigkeit in sein Maul. Er hält seine üblichen Attribute in den vier Händen, wobei er das *kuthara*-Beil meist gleich hochhält wie in seinen sitzenden Bildnissen. Vom 10. Jh. an, wenn als *parsva devata* in den Nischen die stehende Variante die sitzende generell ablöst, nimmt er eine strengere frontale Position ein und schaut kaum mehr seitlich. Überall greift er mit seinem Rüssel Süssigkeitskugeln aus der *modaka patra*-Schale, die er in seiner linken Hand hält. Die untere linke Hand ruht auf dem Griff des *kuthara*-Beils, welches mit der Klinge nach unten am Boden steht. Die rechten Hände halten Rosenkranz und den abgebrochenen Zahn. Die unteren Nischenecken füllen Begleitfiguren, die Maus befindet sich immer rechts.

Das Motiv des Nritta Ganesa, des tanzenden Ganesa, war den Bildhauern von Orissa vor dem 10./11. Jh. unbekannt, was vermuten lässt, dass es vermutlich durch die Somavamsi-Kesari-Dynastie popularisiert wurde, die aus Chattisgarh nach Orissa zog. Alle auf uns überkommenen Beispiele stammen von Fundplätzen weit entfernt von Bhubaneswar, so aus Baidyanath, Paikapada und Khiching. Es gibt wohl nur ein einziges erhaltenes Beispiel in Bhubaneswar, in dem die Tanzstellung bei einem *parsva devata*-Bildnis aufgegriffen ist, nämlich im Patalesvara-

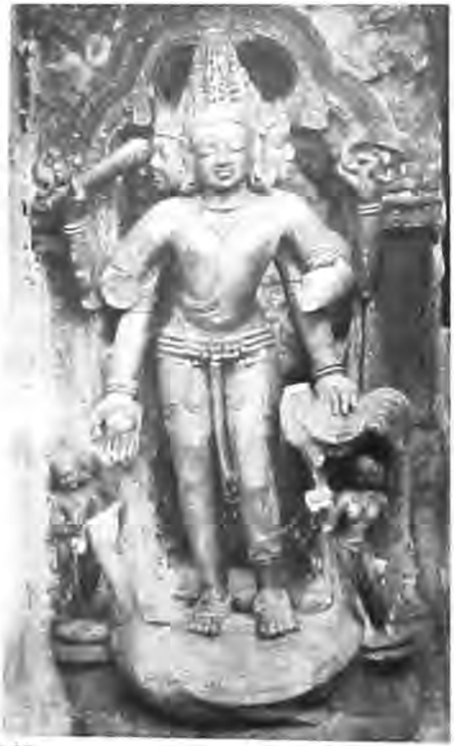
118 Ganesa in *ardhaparyanka*-Sitzhaltung. Sisiresvara-Tempel, spätes 8. Jh.
119 Ganesa in *lalitasana*-Sitzhaltung. Siddha Mahavira (Hanuman)-Tempel in Puri, Mitte 13. Jh.
120 Ganesa in *tribhanga*-Stellung. Champanatha-Tempelkomplex in Champeswar, 12. Jh.
121 Nritta Ganesa (tanzend). Lingaraja-Tempelkomplex, 11. Jh.

Tempel im Lingaraja-Tempelkomplex. Aber auch das heute fehlende Bild am Brahmesvara-Tempel war ein tanzender Ganesa (was durch die kleinere Kopie in der oberen *raha*-Nische wahrscheinlich wird), während ein späteres Werkstück in die Mauer um das Gelände des Papanasini-Tempels eingefügt worden ist. Ausserhalb von Bhubaneswar war das Motiv aber beliebt und Nritta Ganesa-Darstellungen kommen als *parsva devata*-Seitengottheiten in Tempeln von Algum, Ghorodia, Kosalesvara, Kundesvara und Parahat vor. Aus ihrem Bauzusammenhang gelöste Bildwerke befinden sich in Champeswar, Maninagesvara, Pedagadi, Kisenpur.

Der tanzende Ganesa hat üblicherweise sechs oder acht Arme. Mit seinen beiden obersten Händen hält er eine Schlange über seinem Kopf, und sein Rüssel greift nach Süssigkeiten in einer *modaka patra*-Schale, die er mit einer seiner linken Hände hält. Sein vorderer rechter oder auch linker Arm kreuzt den Körper in *gaja hasta*. Diese Hand hält bei sechsarmigen Bildwerken einen Rosenkranz, während die gegenüberliegende Hand eine *kataka hasta* formt, d.h. die Finger einen Ring bilden. Die noch freien rechten Hände halten Rosenkranz und Stosszahn, die linke das *kuthara*-Beil. Die Füsse sind meist in *lalita*- oder *chatura*-Stellung, d.h. das eine leicht erhoben, die Ferse gehoben, so dass die Knie ungleich gebogen sind. Auch seine Begleiter sind tanzend dargestellt, während seine Maus und seine Verehrer auf dem Sokkel abgebildet sind. Auf einigen Werken tanzt er auf dem Rücken der Maus. Aber alle diese Beispiele sind kleiner und waren keine *parsva devata*.


122

122 Karttikeya. Chandesvara-Tempel in Tangi, Mitte 12. Jh.


123

123 Karttikeya (vierkopfig). Gartesvara-Tempel in Algum, spätes 11. Jh.

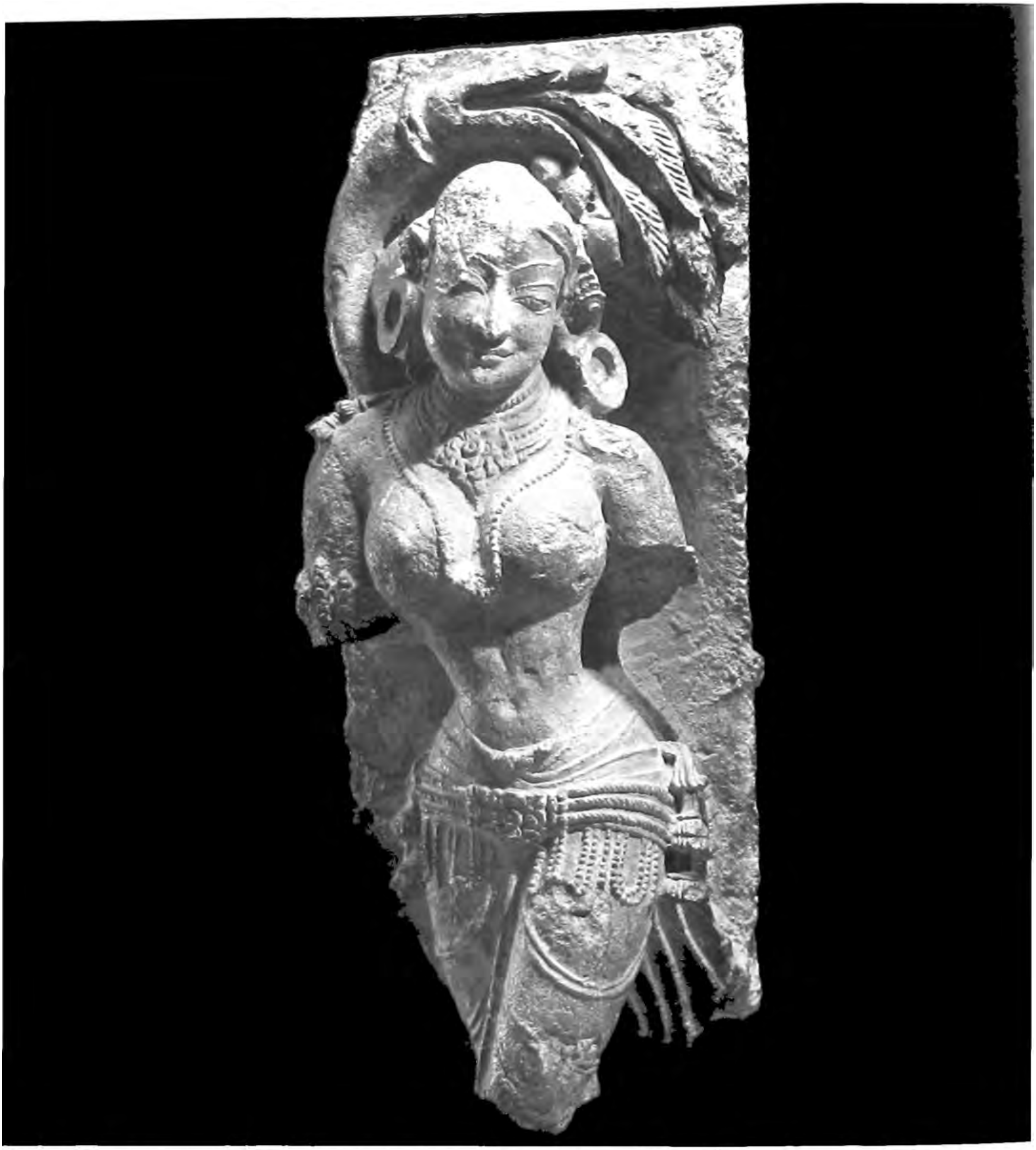
An Karttikeya-Bildnissen gibt es unter den *parsva devata*-Seitengottheiten drei Gruppen, die jeweils mehrere Varianten aufweisen: 1. auf einem Thron sitzend, 2. auf seinem Tragtier sitzend und 3. stehend. Im allgemeinen kommen die sitzenden Formen häufiger auf den frühen Tempeln vor und sind durch stehende Bildnisse seit der Mitte des 10. Jh. ersetzt. Mit der wohl einzigartigen Ausnahme des zwölfarmigen Bildnisses in Simhanatha, das als *avarana devata* dient, haben alle sitzenden Karttikeya-Skulpturen nur zwei Arme. Nur die späteren Bildnisse sind vierarmig. Karttikeya hält in der Regel den *sakti*-Speer in der einen und eine *vija puraka*-Fleischkugel in der anderen Hand. Ende des 9. Jh. wird der *kukkuta*-Hahn als Attribut hinzugefügt, und in manchen späten Beispielen ist der Speer durch einen Dreizack ersetzt. Karttikeyas Haar ist meist in der *sikhandaka*-Art gebunden, d.h. besteht aus drei Schlaufensträhnen. Er ist stets reich geschmückt. Sein auffallendstes Ornament ist die *vyaghranakha*-Halskette mit dem aus Tigerkrallen und Schildpatt verfertigten Anhänger.

Wenn Karttikeya auf einem Thron sitzt, wird er in *lalitasana* dargestellt. Seine rechte Hand hält die *vija puraka*-Fleischkugel, seine linke den *sakti*-Speer, mit der Ausnahme seines Bildnisses am Svarnajalesvara-Tempel, wo seine linke Hand einen Lotos fasst. Auf dem Sockel ist der Pfau, sein Tragtier, geschnitzt, der sich von rechts nach links bewegt und frontal oder im Profil dargestellt sein kann. Er hat eine Schlange in den Krallen. Je nachdem, ob der Pfau nun im Profil oder frontal dargestellt ist, ändert sich die Ikonographie. Im ersten Fall sitzt Karttikeya in *lalitasana*, im anderen Fall aber stehen ihm viele Sitzhaltungen an. In frühen Beispielen sitzt er in *paryanka* oder *padmasana*, wobei seine Beine vor oder hinter dem Nacken des Pfaus gekreuzt sind. Im 8. und 9. Jh. sitzt er auf seinem Tragtier in *lalitasana* oder in *bhadrasana*, d.h. mit herabhängenden

Beinen. In seltenen Fällen hält er eine Glocke in der einen Hand.

In den frühesten Beispielen der stehenden Bildnisse ist Karttikeya zweiarmig und stützt die eine Hand in *katyavalambita* auf der Hüfte ab, während die andere den *sakti*-Speer hält. Aber die freie Hand kann auch eine Frucht oder eine *vija puraka*-Fleischkugel halten. In einer der unteren Ekken wird er meist von einer Begleiterin flankiert, seiner Gattin Devasena und dem Pfau. Ende des 9. Jh. erhöht sich die Anzahl Arme auf vier, und der *kukkuta*-Hahn erscheint als Attribut. Seit der Mitte des 10. Jh. sind die vierarmigen Bildnisse üblich, und auch die späteren Werke ändern diese Standardformen kaum mehr. Die vordere rechte Hand hält den *sakti*-Speer, die tiefere rechte ist in der *varada*-Geste ausgestreckt. Die vordere linke Hand umfasst den Rücken eines Hahns, während die hintere liniks in der *abhaya*-Geste erhoben ist bzw. ebenfalls den *kukkuta*-Hahn greift. Devasena steht in der unteren linken Ecke und stützt die Füsse des Hahnes mit ihrer erhobenen rechten Hand. Ein kleiner Diener ist zum Pfau in die rechte untere Ecke gefügt.

Unter den wenigen Abweichungen ist ein sechsarmiger Karttikeya mit drei (sichtbaren) Köpfen in Algum bekannt. Er steht auf dem Rücken seines Tragtieres, hat die untere rechte Hand in der *varada*-Geste gesenkt und die vordere linke Hand auf den Rücken des *kukkuta*-Hahns gelegt. Die beiden Haupthände fehlen, rechts wie links. Vermutlich hielten sie einen *sakti*-Speer und ein Schwert oder einen Dreizack. Die erhobenen hinteren Arme halten *gada*-Keule oder *ankusa*-Haken und ein unbestimmbares Objekt, das am Griff mit Pfauenfedern geschmückt ist. Die Frisur ist als grosse *karanda mukuta*-Krone aufgesteckt und nicht in der sonst üblichen *sikhandaka*-Art. – Auf zwei Bildnissen vom Vrisabha-Tempel hat Karttikeya vier Köpfe und hält *kartri*-Sägemesser, *kamandalu*-Topf, Dreizack und *damaru*-Trommel (vgl. A. K. Chatterjee, 1970: 123). In zwei späten Beispielen aus dem 15. Jh., die sich im Lingaraja-Tempelkomplex bzw. im Kapilesvara-Tempel in Bhubaneswar befinden, halten die erhobenen Arme Dreizack und *damaru*-Trommel (vgl. Panigrahi, 1961: Abb. 102).



124 Alasa-Kanya-Fragment vom Surya Deul in Konarak, im Museum Rietberg Zurich, um 1250 nach Chr.

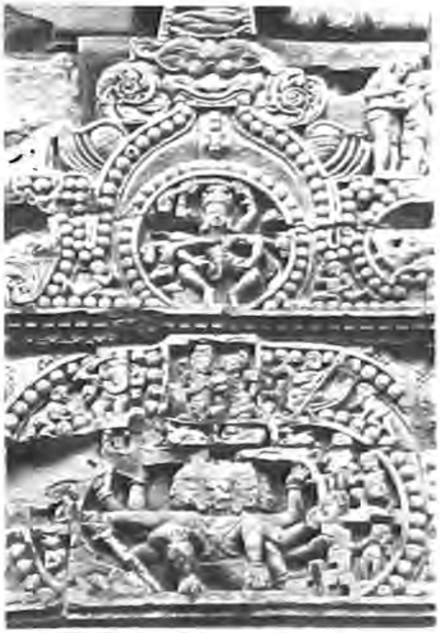
Wichtige Motive in der klassischen Skulptur von Orissa

von Thomas Donaldson

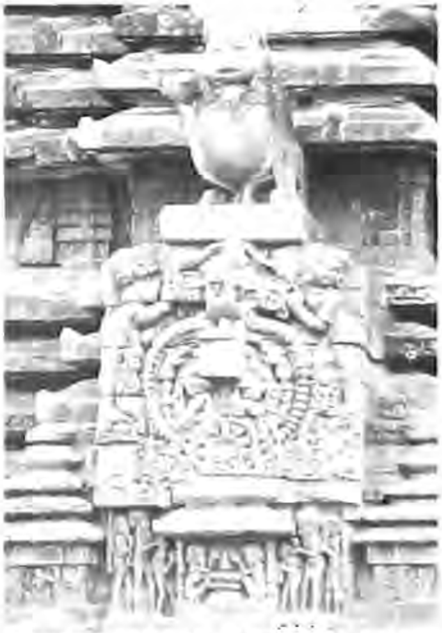
Typisch für die Tempel von Orissa ist die überall erkennbare Klarheit des dekorativen Programmes. Jedes einzelne Motiv ist deutlich definiert als ein in sich geschlossenes Einzelteil eines gesamthaft konzipierten Verzierungsprogrammes. Jede Figur ist umschlossen von den Grenzen eines *paga*, pilasterartigen Vorsprungs, ob sie in eine schreinartige *mundi*-Nische oder auf einen trennenden Vorsprung gestellt oder durch rahmendes Rankenwerk von ihrer Umgebung getrennt ist. Diese *mundi*-Nischen finden sich als Miniaturabbildungen eines Schreins auf dem Tempel, der seinerseits die irdische Wohnung der Gottheit und das Abbild des Kosmos ist, und dienen hier als Fenster oder Öffnungen, durch die die Göttlichkeit der hier eingeschreinten Gottheit herausdringen kann (vgl. Kramrisch, 1946: 304 und 1947: 186–194). Die Ziermotive sollen nicht nur das Bauwerk verschönern, sondern auch symbolisch als Glück verheissende Bildwerke den Tempel schützen. Kein Schnitzwerk am Tempel ist nur dekorativ; jedes Motiv, sei es Ranke oder grosses figuratives Bildnis, ist eine notwendige Einheit im gesamten Zierprogramm, das einen schönen Rahmen, eine magische Schranke für das Kultbild im *garba griha*-Sanktum abgibt und seine Kraft in die Himmelsrichtung wirken lässt, nach der es ausgerichtet ist. Das Eingangsportal rahmt das zentrale Kultbild. Es ist am Boden mit den *dvarapala*-Türwächtern verziert, hat Ranken auf den Seitenpfosten, ein *dvara lalata bimba*-Fries auf dem Sturzbalken und *graha*, Planeten auf dem Architrav. Das Kultbild im Sanktum ist der Türe zu ausgerichtet.

In den *raha*-Nischen an den drei Seitenwänden des *deul*-Tempels sind die *parsva devata*, Seitengottheiten, behaust, Gottheiten, die in doktrinärem Zusammenhang mit der vorherrschenden Gottheit stehen, so dass die Göttlichkeit der Hauptgottheit des Tempels in alle vier Himmelsrichtungen wirken kann (vgl. Zimmer, 1964: 276). Zusätzlich gibt es noch die *avarana devata*, Nebengottheiten, die bei frühen Tempeln des *trivatna* -Plans in Nischen auf weiteren *paga*, Vorsprüngen, beidseitig der *raha*-Nischen untergebracht sind. Mit der Entwicklung komplexerer Tempel des *panca ratha*-Grundrisses werden in den Ecken noch *alasa kanya*, ideale Frauengestalten, hinzugefügt, die später wiederum durch *dikpala*, Wächter der acht Himmelsrichtungen, ersetzt werden, so dass die Gottheit im Sanktum vollständig von Göttern umgeben wird. Dieser schützende Ring wird durch das Einfügen von Glück verheissenden Bildnissen in den Winkeln zwischen den *paga*-Vorsprüngen noch komplexer. Dies sind im 10. Jh. *naga*-Schlangen und *nagini stambha*, weibliche Schlangenpfeiler, die dann von *virala*, aufgerichteten Löwen, und *alasa kanya*, idealen Frauengestalten, oder auch *mithuna*, Liebespaaren, im 11. Jh. verdrängt werden, da gleichzeitig die zweistöckig konzipierten *jangha*-Mauerteile zwischen den Wulsten entwickelt und die *sapta ratha*- und *nava ratha*-Grundrisse eingeführt werden, wodurch die Zahl der Nischen sich vervielfacht.

Das wichtigste Ziermotiv am *gandi*-kurvlinearen Turmteil ist das *vajra mastaka*, das an der Basis der *raha*-Nischen aller vier Seiten des *deul* liegt (vgl. T. Donaldson, 1976: 419–433. Nach mittelalterlichen *silpa sastra*-Texten dient das Motiv zur Abschreckung von bösen Geistern und zum Schutz vor Blitzen). Auf frühen Tempeln besteht das Motiv aus zwei übereinandergestellten *caitya*-Medaillons, die von einer *kirtimukha*-Maske gekrönt werden. In den Medaillons sitzen verschiedene brahmanische Gotthei-



125 *Vajra mastaka*-Form mit Nataraja und *Ravananugraha vadha murti*. Satrughnesvara-Tempel, spätes 6. Jh.



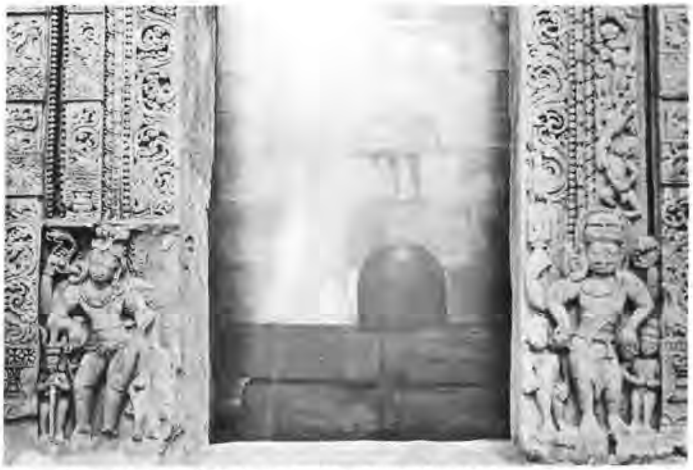
126 *Vajra mastaka*-Form. Lingaraja-Tempel, nach 1050 n. Chr.

ten. Kleinere *vajra mastaka* sind auf den *kanika,* Eckvorsprüngen, angebracht, jeweils eines auf jedem *bhumi,* Geschoss. Die *anuraha*-Winkel, die die *kanika*-Eckvorsprünge jeweils von den *anartha*-Vorsprüngen trennen, sind mit übereinandergestellten *vajra mundi*-Formen ausgestaltet (auf jedem Geschoss eine), die kleine Nischen für brahmanische Gottheiten bilden. Auch der *gandi*-Turm ist mit einer Vielzahl von Gottheiten geschmückt, die das Bauwerk an allen vier Seiten umzingeln. Vom 10. Jh. an ersetzt der *bho*-Typ des *vajra mastaka* die älteren Formen, die *anaruha*-Winkel werden aufgelöst, so dass figürliche Motive im dekorativen Programm weniger wichtig werden. Im *bho*-Motiv wird die krönende *kirtimukha*-Maske beidseitig von grossen *gana*-Wesen flankiert, und die beiden *caitya*-Formen überlappen einander. Die *kirtimukha*-Maske steht vor und dient als Plattform für einen *udyata*-Löwen. Mit der Zeit schwillt das Löwenmotiv an und dominiert das ganze Muster. Durch Zufügung eines zweiten, kleineren Motivs auf dem *baranda*-Fries werden die Löwen auf dem oberen Muster und der einzeln stehende an der Eingangsfassade zum *gaja kranta*-Motiv, dem Löwen, der auf einen niederknienden Elefanten springt.

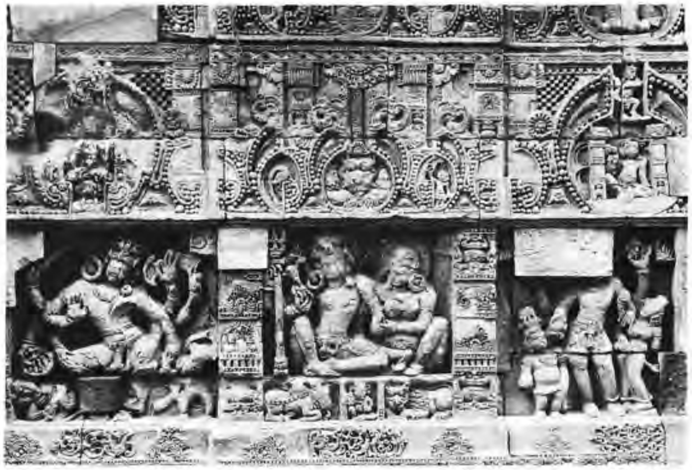
Die *jagamohana*-Halle vor dem *deul* war nicht immer ein essentielles Element im Tempelplan, und in vielen Fällen ist sie sogar bei späten Tempeln wie in Prataprudrapur und Khilor eine noch spätere Zufügung. Zunächst waren die Wände mit zusammenhängenden Serien von *vajra mundi*-Motiven verziert. Guterhaltene Beispiele sind am Parasuramesvara und Madhukesvara-Tempel in Bhubaneswar und in Paikapada, wo in den Nischen ein ganzer Schwall brahmanischer Gottheiten sitzen, die die verschiedensten Kulte repräsentieren und oft nicht direkt mit der Tempelgottheit in Verbindung stehen, wie dies für die Skulpturen an den Wänden des *deul* zutrifft. Oft durchbrechen Fenster die Wände, die mit Stabgittern verschlossen sind. In einigen Fällen überlagern figürliche Motive wie Tänzer oder die Darstellung des Siva Nataraja das Gitter. Im Laufe der Zeit wird das Zierwerk vereinheitlicht und lässt das Programm des *deul* erkennen. Die Hauptvorsprünge im Norden und Süden, *gavaksa* genannt, werden betont und die Fenstergitter durch Balustraden ersetzt, in die *alasa kanya,* ideale Frauenfiguren, oder Tänzerinnen, gesetzt werden. In das Fries über dem Fenster werden verschieden religiöse Motive eingeschnitten wie z. B. die Motive von der Hochzeit des Siva oder vom flötespielenden Krisna unter den *gopi*-Hirtinnen. Die Skulpturbänder der oberen Geschosse, die *gavaksa mandana,* werden hingegen meist mit weltlichen Themen ausgeschmückt, so mit dem *guru,* der seine Schüler unterrichtet, oder dem königlichen Paar, das von seinem Hofstaat umgeben ist bzw. sich auf einer Prozession befindet.

1. Sivaitische Ikonographie

Die meisten erhaltenen frühen Tempel sind sivaitisch und ihr dekoratives Programm bezeugt die Popularität der Pasupata-Sekte zu dieser Zeit in Orissa, da Bildnisse von Lakulisa, ihrem Begründer, an vielen Teilen des Tempels angebracht sind. Die *parsva devata*-Seitengottheiten in den *raha*-Nischen sind im Süden Ganesa, auf der Rückwand (also im Osten oder Westen) Karttikeya, und im Norden Devi, die Göttin, entweder Parvati oder Durga Mahisamardini. In einer kleinen Gruppe früher Tempel ist das ikonographische Programm noch nicht festliegend, wie in der Satrughnesvara-Gruppe, wo Karttikeya und Mahisamardini als *avarana devata*-Nebengottheiten installiert sind, oder aber man ist von dieser Tradition abgewichen wie am Bhavani Sankara, wo man die Bildnisse von Hara-Parvati findet. Weitere Abweichungen kommen in Kualo, Suklesvara und Simhanatha vor, wo zumindest eine der *parsva devata*-Seitengottheiten als Siva erscheint, entweder als Bhiksatanamurti oder als Gangadharamurti. Repräsentieren die *parsva devata* somit die Gattin und die beiden Söhne der Gottheit, oder zeigen Siva beim Vollbringen einer bestimmten Aufgabe, so ist das Kultbild im Innern des *garba griha*-Kultraumes gerahmt von der Sanktumtüre, stets das *linga,* Sivas nichtmanifeste Form. Gleich dem *makara torana,* Bogen mit Krokodilköpfen, hinter den *parsva devata*-Seitengottheiten an späteren Tempeln wird der Türrahmen zum Teil des Kultbildes, eine Erweiterung der Göttlichkeit. Die *dvarapala,* Torwächter, sitzen an der Basis und so im Blickfeld auf das Kult-*linga,* repräsentieren den dual-komplementären Charakter von Siva, seine *saumya* (gütige) und seine *ugra* (erschreckende) Natur. Dadurch kann praktisch in jedem Tempel von Orissa das Kult-*linga* als zusammengesetzes Bildnis des Höchsten Siva als Mahesa-



127 Siva-*linga* im Sanktum, flankiert von *dvarapala*-Wächtern, die den *saumya*-friedfertigen und den *ugra*-schreckhaften Aspekt der Gottheit verkörpern. Laksmanesvara-Tempel, spätes 6. Jh.

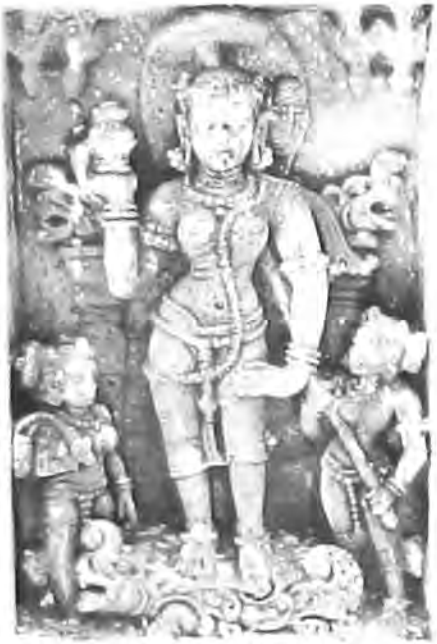


128 Tanzender Ardhanarisvara, Hara-Parvati und Harihara in drei Nischen. Parasuramesvara-Tempel, nach 625 n. Chr.

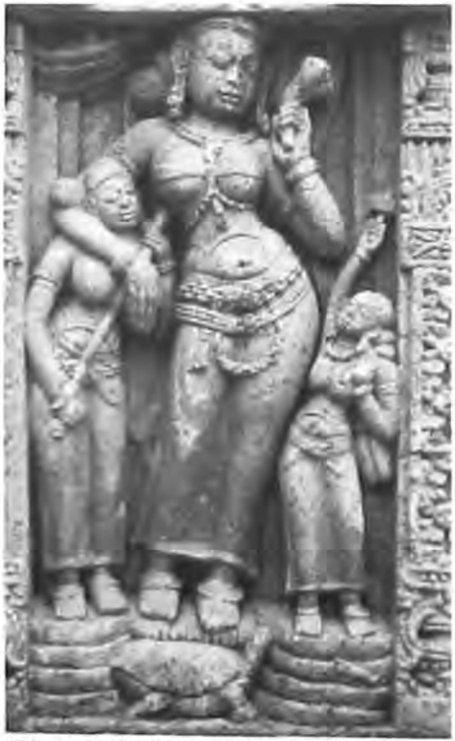
murti erfasst werden. Nandi, immer auf der ihm zugehörigen linken Seite Sivas, versinnbildlicht den schrecklichen, den *ugra*-Aspekt, euphemistisch Aghora, während Mahakala, rechts, den gütigen, den *saumya*-Aspekt als Vamadeva repräsentiert. Vermutlich wegen dieser einmaligen Mahesamurti-Konzeption gibt es keine dreigesichtigen Kultbilder in Orissa. Alle erhaltenen Motive dieser Ikonographie sind kleinformatig und befinden sich in *vajra mastaka*-Muster auf dem *gandi* des Hauptschreines wie im Parasuramesvara-Tempel (wo es noch zwei weitere auf der *jagamohana*-Halle gibt), oder auf den Eckschreinen wie in Kualo, Suklesvara und Mukhalingam.

Die *avarana devata*-Nebengottheiten in Nischen auf den Neben-*paga*-Vorsprüngen der frühen Tempel repräsentieren meist verschiedene Aspekte von Siva oder wie schon erwähnt, eine der Gottheiten, die sonst als *parsva devata*-Seitengottheiten erscheinen. Leider kennen wir das ikonographische Programm der frühesten Tempel nicht, da aus der Vor-Sailodbhava-Periode nur sehr wenige Skulpturen in situ erhalten sind. Die wenigen erhaltenen Beispiele befinden sich am rekonstruierten Satrughnesvara Tempel: Hari-Hara in der Front (Westen), Nataraja im Norden, Karttikeya im Osten und Ardhanarisvara im Süden. Aus der Bhauma-Periode, als die Skulpturen meist als Blöcke in die Wand eingelassen worden sind, sind viele Beispiele eines geschlossenen ikonographischen Programmes erhalten, von dem sich eine allmähliche Standardisierung der Bildwerke ablesen lässt. Mitte des 9. Jh. besteht das ikonographische Programm im allgemeinen aus den Flussgöttinnen Ganga und Yamuna in der Vorderseite, wo sie das Eingangsportal flankieren; Gangadharamurti und Lakulisa stehen seitlich der *raha*-Nische mit Ganesa, den zusammengesetzten Gestalten Hari-Hara und Ardhanarisvara und mit Karttikeya, während der schreckliche Aja-Ekapada (Bhairava) und der gütige Siva mit *varada*-Geste und *parasu*-Axt als komplementär-duale Aspekte das Bildnis der Mahisamardini umgeben. Als *avarana devata*, Nebengottheiten, erscheinen öfters noch Hara-Parvati, Bhiksatanamurti, *mithuna*-Liebespaare und *alasa kanya*, ideale Frauengestalten.

Die Flussgöttinnen stützen in den frühesten Beispielen noch einen Arm auf die Schulter des Begleiters, der einen Schirm über ihren Kopf hält. Sie schauen auf ein Mädchen herab, das einen Blumenkorb trägt und in der erhobenen Hand eine Lotosblüte hält. Sie stehen auf ihren üblichen Tragtieren (Ganga auf *makara*-Krokodil, Yamuna auf *kurma*-Schildkröte) und werden in den Ecken von *hamsa*-Gantern umschwirrt. Im 8. und 9. Jh. umarmen die Flussgottheiten oft ihre Begleiter, stützen sich nicht mehr auf ihnen ab, aber Ende des 9. Jh. nehmen sie wieder eine strengere Stellung ein. Sie stützen jetzt eine Hand auf die Hüfte und halten einen Wassertopf in der anderen hocherhobenen Hand. Der Lotos ist aufgegeben. Auch ist die *vijnopa-pavita*, heilige Schnur, als Körperschmuck dazugekommen. Vom 11. Jh. an verschwinden sie als *avarana devata*-Nebengottheiten. Sie werden aber noch oft neben den *dvarapala*, Torwächtern, auf den Türrahmen wiedergegeben.



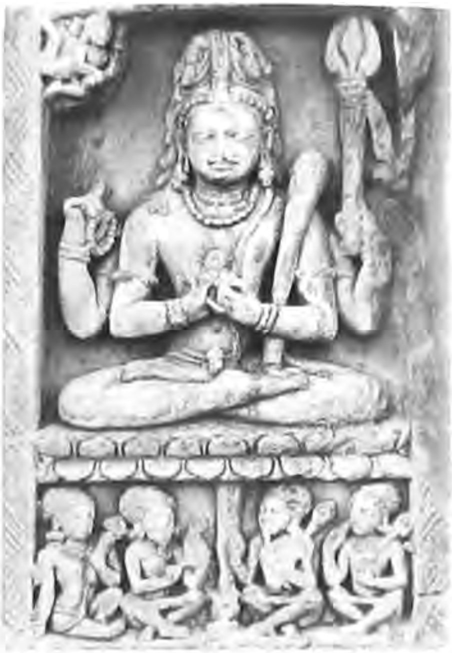
129 Ganga. Patalesvara-Tempel in Paikapada, spätes 9. Jh.



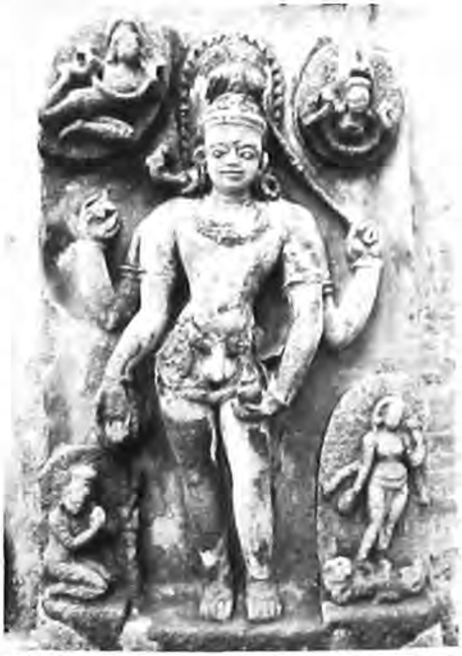
130 Yamuna, Ratnagiri, 8. Jh.

Lakulisa verkörpert den lehrmeisterlichen Aspekt von Siva und ersetzt in Orissa die Yoga Daksinamurti-Ikonographie des sonstigen Indien, obwohl einige vereinzelte Beispiele auch dieses Motivs vorkommen. Aber wie in Paikapada geht dies wohl auf direkte Einflüsse aus Südindien zurück. Lakulisa-Bildnisse sind auf den frühen Tempeln von Orissa häufig. Sie erscheinen oft in den *vajra mastaka*-Formen oder dienen als *avarana devata*-Nebengottheiten. Lakulisa ist auf den frühesten Bildnissen in *padmasana*- oder *paryanka*-Sitzhaltungen wiedergegeben, während er später oft die Beine gekreuzt hat, die Knie leicht hebt und mit einem *yoga patta*-Band umspannt. Er ist entweder zwei- oder vierarmig und bildet mit seinen beiden vorderen Händen die *dharmacakara pravarttana mudra*-Geste des Radbewegens, während in der einen Armbeuge seine *lakula*-Keule lehnt. Bei vierarmigen Bildnissen halten die hochgestreckten Hände Objekte wie Rosenkranz, Frucht, Dreizack, Lotos oder ein Manuskript. Meist wird er *urdhavalinga,* mit aufgerichtetem Glied, dargestellt und von Schülern begleitet. Im 11. Jh. verschwinden allmälich Lakulisa-Bildnisse, da zu der Zeit auch der Einfluss der Pasupata-Sekte nachlässt, und der von ihm verkörperte Aspekt Sivas wird durch Mahayogi oder Daksinamurti-Motive übernommen.

In den Gangadharamurti wird Siva vierarmig dargestellt, die rechte Haupthand in der *varada*-Geste gesenkt und so einen Wunsch dem Bhagiratha gewährend, der rechts unten kniend wiedergegeben ist. Sivas linke Hand ist auf der Hüfte abgestützt oder hält eine Vase. Die eine der erhobenen Hände zieht eine *jata*-Locke gerade und befreit so die Göttin Ganga, die sich in seinem Haar verfangen hatte, während die andere Hand in früheren Darstellungen einen Rosenkranz oder, in den späteren, einen Dreizack hält. Die Flussgöttin Ganga stürzt in frühen Abbildung kopfvoran aus seinem Haar, in



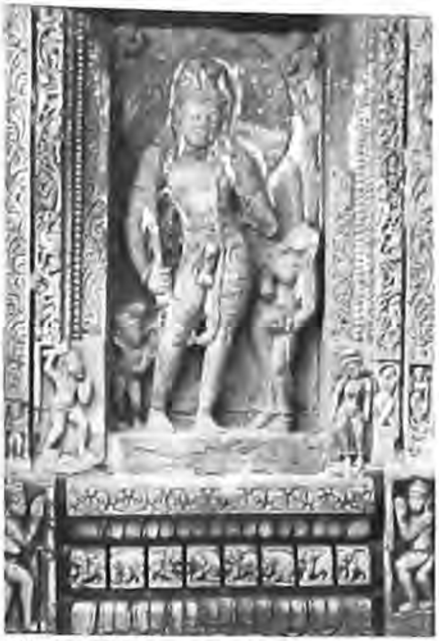
131 Lakulisa. Somesvara-Tempel in Mukhalingam, frühes 10. Jh.

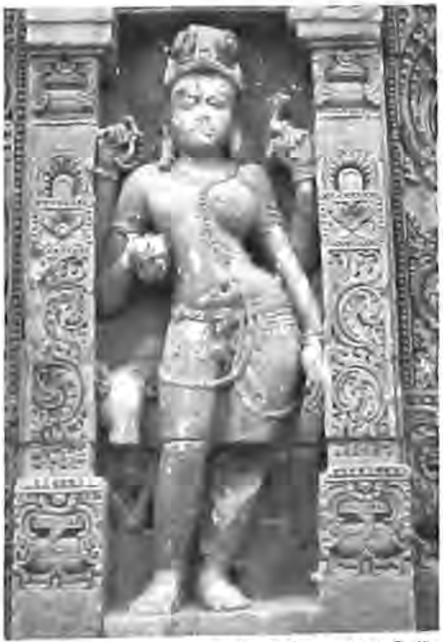


132 Siva Gangadharamurti. Simhanatha-Tempel, spätes 9. Jh.

späteren sitzt sie auf einem Lotoskissen. In der linken unteren Ecke ist Ganga ein zweitesmal wiedergegeben, diesmal auf ihrem Tragtier, dem *makara*-Krokodil stehend.

Das Bhiksatanamurti-Motiv erscheint häufig auf *vajra Mastaka*-Elementen, als *avarana devata*-Nebengottheit auf *deul* wie auf *jagamohana* oder als *parsva devata*-Seitengottheit. Im allgemeinen scheinen diese Bildnisse Aspekte von zwei verschiedenen Geschichten zu vereinen, die beide sich auf Siva als Almosenbettler beziehen, den Bhiksatana und den Kankala. Dies ist das einzige wichtige Motiv eines zweiarmigen Siva. Die rechte Hand bei der Hüfte hält entweder die *khatvanga*-Schädelkeule oder den mit Pfauenfedern geschmückten Dreizack, die linke die *kapala*-Schale. Er nimmt die *tribhanga*-Haltung ein, wobei das eine Bein wie bewegt ein wenig abgedreht ist, oder aber er wird gehend dargestellt. Von einer kleinen Frau erhält er ein Almosen. Er ist *urdhvalinga,* ithyphallisch und trägt meist ein Tigerfell, die *yajnopavita,* heilige Schnur, und weiteren Körperschmuck. Auf der einen Seite sind weitere Frauengestalten wiedergegeben, denen oft die Kleiderstoffe vom Leib rutschen, während auf der anderen Seite ein ärgerlicher *risi*-Weiser mit erhobenem Arm gegen Siva vorgeht. Häufig begleitet den Gott ein kleiner *bhuta*-Geist, der einen Korb für die Gaben auf dem Kopf trägt. In vielen kleinformatigen Szenen wird das Motiv mit Szenen der Kapalika-Sekten-Rituale kombiniert.


133 Siva Bhiksatanamurti. Manikesvara-Tempel, in Sukulesvara, nach 850 n. Chr.


134 Siva Ardhanarisvara. Vaital deul, spätes 8. Jh.

Ardhanarisvara wird meist in der *tribhanga*-Körperhaltung wiedergegeben, ist vierarmig, auch wenn in den späteren Bildnissen ab dem 11. Jh. die Arme oft auf zwei reduziert werden. In den frühesten Beispielen ist die untere rechte Hand in der *katyavalambita*-Geste auf die Hüfte gestützt oder hält einen *vija puraka*-Ballen von Fleisch, während sie auf späteren Bildnissen meist in der *varada*-Geste gesenkt ist. Die erhobene rechte Hand hält meist einen Rosenkranz, später einen Dreizack. Der vordere linke Arm hängt anmutig herab; seine Hand spielt mit dem lockeren Hüfttuch oder hält eine Lotosblüte. Die erhobene linke Hand hält einen Spiegel, seltener einen Lotos. Variationen kommen am Brahmesvara-Tempel in Bhubaneswar vor, wo das Bildnis sechsarmig ist und eine Hand die *kapala*-Schädelschale hält, während zwei weitere Hände über dem Kopf erhoben ineinander verschränkt sind. Der Körper ist längs geteilt, rechts männlich mit *urdhvalinga,* aufgerichtetem Glied, links weiblich mit üppiger Brust. Auf frühen Bildnissen steht in der linken Ecke ein jugendlicher Karttikeya, auf späteren wird der Platz von Begleiterinnen und/oder dem Löwen eingenommen. Hinter den Füssen des Ardhanarisvara erscheint, auf frühen Werken rechts, der Kopf des Nandi-Stiers, während ein begleitender *gana*-Zwerg oder *trisula purusa*-Dreizackträger neben ihm steht bzw. ihn verdrängt. Auf späten Werken schwindet der Nandi zu einem kleinen Stierchen in der rechten Ecke. – Es gibt auch mehrere Beispiele eines tanzenden Ardhanarisvara und ein Beispiel in Paikapada, wo die Gottheit in *padmasana*-Haltung sitzend dargestellt ist.

Hari-Hara nimmt meist die *tribhanga*-Haltung ein, seltener die steife *samabhanga*-Haltung, die vorgeschrieben ist. Eine Ausnahme macht das Bildnis am Satrughnesvara-Tempel, indem die rechte Hüfte leicht ausgestellt und der Umriss stärker geschwungen ist. Das Bildnis ist in der Mitte längs geteilt, die rechte Hälfte zeigt die Eigenschaften von Siva, auch *urdhvalinga,* das aufgerichtete Glied, die linke diejenigen von Visnu. Die untere rechte Hand ist in der *varada*-Geste ausgestreckt, hält einen *vija puraka,* Fleischballen, oder zeigt das Lotoszeichen, während die hochgestreckte hintere Hand einen Rosenkranz oder Dreizack hält. Die linke Haupthand ist auf die Hüfte in der *katyavalambita*-Geste gestützt oder ruht auf einer *gada*-Keule oder einem Begleiter. Die erhobene hintere linke Hand hält eine Lotosblüte oder einen *cakra*-Diskus auf den frühen und ein Muschelhorn auf den späten Bildnissen. Auch umgeben die Gottheit auf den frühen Werken beidseitig *ayaudhapurusa,* Waffenhalter, die auf späten Werken durch die Tragtiere von Siva und Visnu ersetzt werden. – Auf zwei späten Beispielen aus dem 11. Jh., vom Lingaraja-Tempelkomplex und vom Valukesvara-Tempel, hält die rechte Hand des Hari-Hara einen Dreizack, und die entsprechenden Reittiere erscheinen auf dem Sockel. Die Gottheit wird rechts von einem abgemagerten Tänzer, vermutlich Bhringi, und links von einer weiblichen Figur mit einem Lotos, vermutlich Laksmi, gerahmt. – Es gibt auch zahlreich sitzende Hari-Hara-Bildnisse, die meist in *caitya*-Medaillon gemeisselt sind.

Aja Ekapada hat, wie der Name sagt, nur einen Fuss und steht immer in steifer *samabhanga*-Pose. Er hat zwei oder vier Arme, von denen in den frühen Beispielen die rechte Haupthand in der *varada*-Geste ausgestreckt und oft einen *vija puraka,* Fleischballen, trägt, während sie bei den meisten Bildnissen aus dem 9. Jh. einen Rosenkranz vor die Brust hebt. In Bildnissen des 9. und 10. Jh. hält diese Hand einen Dreizack und noch später eine *damaru*-Trommel. Auf frühen Werken trägt die wichtigste linke Hand eine Vase, später eine *kapala*-Schale. Die erhobene linke Hand hält auf den meisten frühen Beispielen einen Dreizack (nur am Madhukesvara Tempel trägt sie eine *mriga*-Antilope), im 9./10. Jh. meist eine Schlange und noch später den Rosenkranz. Eine Abweichung von dieser Konvention erscheint am Causat Yogini *pitha*-Heiligtum in Hirapur, wo die rechte Haupthand ein Schwert hält und die linken Hände einen Schild und, vermutlich, einen Dreizack. Auch Aja Ekapada ist meist *urdhvalinga,* ithyphallisch, dargestellt und hat ein Tigerfell um seine Wade geschlungen. Seinen Schmuck bilden Schlangen, sein Mund ist geöffnet, zeigt Reisszähne, er hat einen kurzen Bart und vorquellende Augen, was seinen Bhairava- oder erschreckenden Aspekt betont. Auf späten Bildwerken steht er auf einem Leichnam und trägt eine Schädelgirlande, auf frühen Bildnissen wird er von Schülern gerahmt, von denen zumindest einer ein Asket ist, der mit in *anjali*-Geste gefalteten Händen neben ihm niederkniet und so die schweren Peinigungen zum Ausdruck bringt, denen sich die Gottheit unterzieht. Der Nandi-Stier erscheint oft hinter dem Fuss der Gottheit oder hinter dem rechten Begleiter. Am Somesvara-Tempel von Mukhalingam rahmen den Aja Ekapada die beiden Figuren von Bhagiratha und Ganga. In Hirapur und in Kundesvara, wo die Gottheit mit Sakta-Bildnissen assoziier wird, hatten die Begleitfiguren ein *kartri*-Sägemesser und eine *kapala*-Schädelschale in den Händen. In Koisarigarh tanzen die beiden Begleiter, von denen die linke Figur, Bhringi oder Camunda, zum Skelett abgemagert ist. In Kosalesvara ist auf dem Sockel unter dem Leichnam die Szene eines *linga puja,* Siva-Opfers, dargestellt.

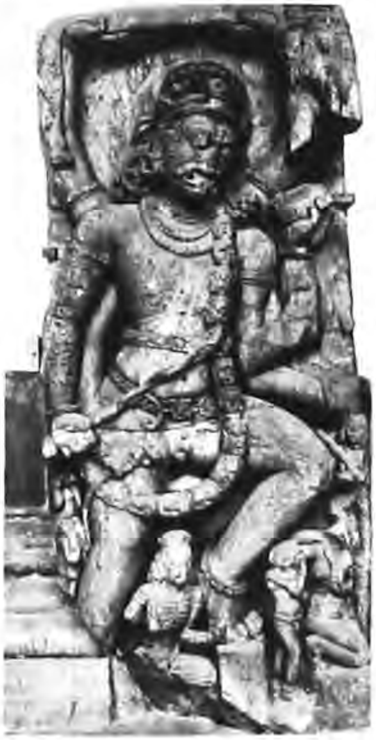
135

136

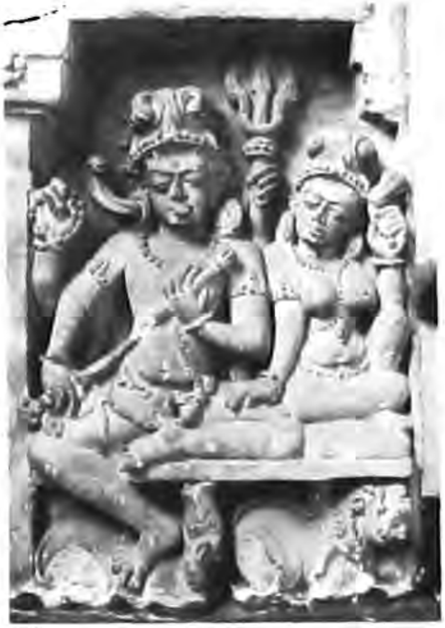
Es gibt auch viele Bhairava-Darstellungen als *avarana devata,* Nebengottheiten, und auch als *parsva devata,* Seitengottheiten, in den Sakta-Schreinen, dann in *vajra mastaka*-Medaillons, auf den *sandhi sthala,* der Verbindungswand zwischen *deul* und *jagamohana,* als Gottheit in einem eigenen Schrein und als Wächter- oder Begleitergottheit für Yogini oder Sakta-Kultbilder. Man kann die Formen in eine Vielzahl von Gruppen aufteilen, nach ihrer Körperhaltung, denn es gibt sitzende, stehende, tanzende, reitende Darstellungen (als Batuka Bhairava und als Ksetrapala). Eine der beliebtesten der *samhara murti*- oder der *ugra*-furchteinflössenden Formen von Siva ist das Andhakasura vadha murti, auf welchen Siva den Dämonen Andhaka mit dem Dreizack durchbohrt. Dies Motiv erscheint mehrmals auf den *vajra mastaka*-Medaillon, in zwei Beispielen in einer *raha*-Nische des oberen *jangha*-Geschosses und dient auch als *avarana devata*-Nebengottheit. Auf den meisten frühen Darstellungen ist das Motiv mit demjenigen des Gajasura vadha murti, in dem Siva den Elefantendämon tötet und sechs bis zwölf Arme hat, mit demjenigen seines Kampfes mit vier Armen gegen Andhaka kombiniert.

Auch Hara Parvati (Siva mit seiner Gattin Parvati) ist eine beliebte *avarana devata,* Nebengottheit, dient aber auch als *parsva devata,* Seitengottheit, und als wichtiges Motiv in den *caitya*-Medaillons. Abgesehen von dem Kalyanasundara murti-Motiv, das die Hochzeit von Siva auf Friesen wiedergibt, kann man die Hara Parvati-Bildnisse nach den dargestellten Aktivitäten gruppieren wie beim Schachspielen: Siva spielt die *vina,* umarmt Parvati, oder das Paar reitet auf dem Nandi-Stier. – Das Schachspielmotiv erscheint sowohl als Balkenfries über einer *raha*-Nische und über dem Eingangsportal als unteres *vajra mastaka*-Muster am *gandi* der Tempel von Simhanatha und Charda. Als *parsva devata* und als *avarana devata* spielt Siva meistens die *vina* oder umarmt Parvati. Auch wenn er in einigen frühen Werken in der *ardhaparyanka*-Sitzhaltung (mit einem schräg herabhängenden und einem angezogenen Fuss) erscheint, so ist das übliche doch die *lalitasana*-Sitzhaltung, bei der ein Bein herabhängt und Parvati auf seinem linken Schenkel sitzt. Siva hat vier Arme, die beiden hinteren sind hochgereckt, die Hände halten Rosenkranz und Dreizack. Die vordere rechte Hand hat eine *vina* ergriffen oder ist in der *abhaya*-Geste nahe der Brüste von Parvati hochgehalten; der linke Arm umfasst ihre Hüfte. Wenn Parvati der *vina* lauscht, so stützt sie sich mit ihrer rechten Hand auf seinen Schenkel und hält in ihrer linken einen Spiegel oder eine Lotosblüte. Ihre Tragtiere (Stier und Löwe) kauern meist unter ihrem Sitz. Manchmal sind noch ein kleiner Ganesa und eine Gruppe von Verehrern zu ihnen gesellt.

135 Hari-Hara. Lingaraja-Tempelkomplex, um 1000 n. Chr.
136 Aja-Ekapada. Somesvara-Tempel in Mukhalingam, frühes 10. Jh.
137 Siva Andhakasura. Indian Museum Calcutta, um 1000 n. Chr.
138 Hara-Parvati. Indian Museum Calcutta, Mitte 8. Jh.
139 Nataraja. Markandeyesvara-Tempel, Mitte 8. Jh.

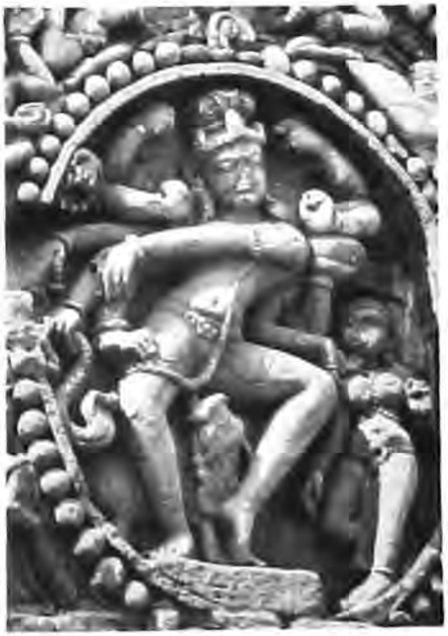


137



138

Obwohl Nataraja auch als *avarana devata*-Nebengottheit auf frühen wie späten Tempeln von Orissa auftaucht, ist sein Platz an den meisten Tempeln von Orissa im oberen *caitya*-Medaillon des *vajra mastaka*-Musters auf der Vorderfront des *gandi*. Er wird meist in der *catura*-schönen oder *lila*-spielerischen Gestimmtheit dargestellt, mit einem Bein leicht erhoben, so dass die Zehen noch den Boden berühren, und die beiden Knie nur leicht ausgestellt erscheinen, eine verhaltene und diszi-



139

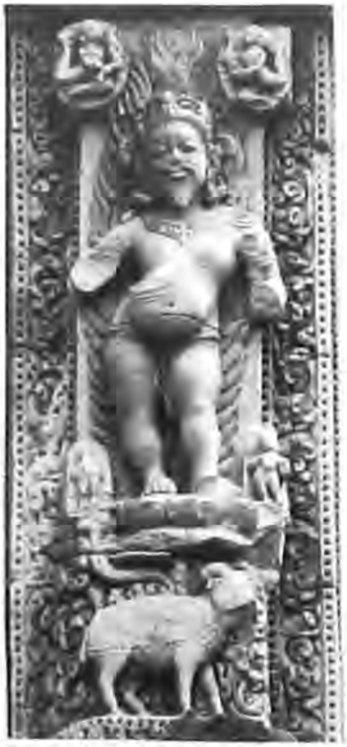
plinierte Tanzpose. Die Anzahl der Arme variiert zwischen sechs und 14, von denen die beiden hintersten eine Schlange über dem Kopf hochhalten. Die wichtigste rechte oder auch linke Hand ist in *gaja hasta* quer über den Körper gehalten, und die gegenüberliegende zeigt *kataka-, abhaya-* oder, seltener, *samdamsa hasta*-Gesten. In vielen frühen Darstellungen sind die unteren Hände auf der Hüfte aufgestützt und spielen oft mit dem Hüfttuch, während im 8. und 9. Jh. nur die untere rechte Hand auf der Hüfte aufgestützt ist, die linke aber Parvati unter dem Kinn krault. Diese ist links eingefügt. Auf späteren Darstellungen halten diese unteren Hände meist Waffen oder wie all die anderen Hände Attribute, wie *kapala*-Schale, Dreizack, Rosenkranz, Lotos, *damaru*-Trommel, Vase und *parasu*-Axt. Auch der Nataraja ist meist *urdhvalinga*, ithyphallisch, wiedergegeben und trägt ein Tigerfell um die Hüfte. Hinter ihm erscheint der Nandi-Stier, in einigen Fällen tanzt Siva auch auf seinem Rücken. Als Begleitfiguren gibt es Musikanten und Tänzer, von denen einer oft abgemagert ist und vermutlich Bhringi oder Yogesvara darstellt. Ausser Darstellungen, auf denen eine freudige Gestimmtheit wiedergegeben ist, finden sich auch vereinzelt solche, wo Siva *bhujangatrasita*, von einer Schlange erschreckt, oder *urdhvajanu*, mit hocherhobenen Knien, tanzt. Weitere Variationen dieser konventionellen Nataraja-Darstellungen zeigen ihn als tanzenden Ardhanarisvara, als Vinadhara oder Bhairava.

Es gibt nur zwei erhaltene Beispiele des *Ravananugrahavadha murti*, dem unter dem Kailasa-Berg eingesperrten Ravana. Beide kommen in den unteren *caitya*-Medaillons des wichtigsten *vajra mastaka*-Motivs auf der Front des *gandi*-Turmes von Satrughnesvara (Abb. 125) und Parasuramesvara-Tempel vor. Ausser den oben erwähnten Erscheinungsformen von Siva und seiner Sippe kommen auf *vajra mastaka*-Motiven auch Surya, Yama, Kama, Varaha vor.

Das Dekorationsprogramm für die *jagamohana*-Halle ist, wie erwähnt, reichhaltiger als das für den *deul* und umfasst Kultbilder aller brahmanischen Sekten, ja sogar buddhistische Figuren. Ausser den oben erwähnten kommen noch die *dikapala*, Wächter der Himmelsrichtungen, und die *saptamatrika*, Sieben Götinnen (am Parasuramesvara-Tempel), Agni, Amoghasiddhi (?), Brahma, Candra, Durga, Garuda, Hara-Parvati auf dem Nandi-Stier, die Hindu Trias, Kama, verschiedene Krisnalila-Szenen, Lingodbhavamurti (Auftauchen des *linga*), Mahayogi, Mahesamurti, Narsimha, Trivikrama, Varaha, Visnu, Yoga-Daksinamurti und verschiedene esoterische Formen von Siva vor.

Im 10. Jh. hat sich der *panca-ratha*, fünfteilige Grundriss, für die *deul*-Tempel vollständig ausgebildet und wurde ein ihm ähnlicher Rechteckplan für die *jagamohana*-Halle entwickelt, was auch einen Wandel im ikonographischen Programm nach sich zog. Der zusätzliche *kanika*- oder Eck-*paga* Vorsprung wird vorzugsweise mit *alasa kanya*, Frauenfiguren, oder mit *mithuna*-Liebespaaren verziert, nicht mit brahmanischen Gottheiten. Da leider alle *anartha*-Nischen von Siva-Tempeln des 10. Jh. mit *panca ratha*-Grundriss leer sind, ist das ikonographische Programm unbekannt. Da in manchen Nischen des Visnu-Tempels von Ganeswarpur und an der *jagamohana*-Halle von Caurasi (einem Sakta-Tempel) wie auch in Fragmenten in Benusagar, in den Nischen *dikapala*-Wächter der Himmelsrichtungen stehen, kann man annehmen, dass diese auch die jetzt leeren Nischen der Tempel von Gandharadi und am Tirthesvara- und Muktesvara-Tempel in Bhubaneswar eingenommen haben und dort nicht verschiedene Aspekte von Siva gezeigt wurden. Aber erst am Rajarani-Tempel, der in den ersten Jahrzehnten des 11. Jh. erbaut wurde, sind die *dikapala*-Weltenwächter auf den *kaika paga*, Eckvorsprüngen, des *deul* in den ihnen zustehenden Ecken aufgestellt. Sie sind in Hochrelief geschnitzt und stehen auf ihren Tragtieren. Die *anartha paga*-Vorsprünge beider Geschosse des *jangha*, und das obere Geschoss des *kanika*-Eckvorsprungs sind mit *alasa kanya*, idealen Frauengestalten, oder mit *mithuna*, Liebespaaren, geschmückt, so dass auch hier die brahmanischen Gottheiten fehlen. Die *anuraha*, Winkel, des unteren Geschosses sind mit *virala*, aufgerichteten Löwenmotiven, gefüllt, während in den oberen menschliche Motive vorkommen, was eine Juxtaposition ergibt, wie sie praktisch in allen späteren Tempeln mit zweigeschossigem Plan üblich ist.

Erst seit der zweiten Hälfte des 11. Jh., wie beim Brahmesvara-, Lingaraja- und Valukesvara-Tempel in und bei vielen Tempeln um Bhubaneswar, werden brahmanische Gottheiten als *avarana devata*-Nebengottheiten, in



140 *Dikapala* Agni. Rajarani-Tempel, frühes 11. Jh.

das dekorative Programm eingeführt. Jedoch hat die Ikonographie sich verändert, und Motive wie Aja Ekapada, Andhakasura vada murti, Bhiksatana murti, Gangadhara murti, Hara Parvati, Lakulisa und Siva mit der *parasu*-Axt verschwinden, obwohl die Zahl der Nischen bei den zweigeschossigen Tempelplänen zugenommen hat. Als *avarana devata*-Motive werden neu eingeführt – üblicherweise im oberen *jangha*-Geschoss mit der Ausnahme des Brahmesvara-Tempels, wo diese Nischen hauptsächlich mit *mithuna*-Liebespaaren gefüllt sind – der tanzende Bhairava, der sitzende Bhairava, Brahma, Camunda, Durga, Ganesa, Kama, Karttikeya, Mahayogi, Parvati, Sarasvati, Yoga-Dakhinesvara und zusammengesetzte Formen wie Agni-Durga und Vana-Durga. In Kalarahanga sind die oberen *anartha*- und *raha*-Nischen mit *Saptamatrika*, den Sieben Göttinnen, gefüllt, die Ganesa und Virabhadra begleiten, während die *kanika*-Ecknischen verschiedene Aspekte von sitzenden Siva-Figuren aufnehmen. Am *jagamohana* des Lingaraja-Tempels und in Khiching sind einzelne *graha*-Planetengötter in die Nischen gesetzt. Dasselbe findet man auch am späteren Mahagayatri-Tempel in Konarak. Der auffälligste Wandel zeigt sich aber in den unteren *anartha*-Nischen des Lingaraja-Tempels, die mit weltlichen Themen gefüllt sind, so mit dem *siksadana*-Motiv des unterrichtenden *guru*, den königlichen Figuren beim *linga puja*, eine Neuerung, die auf das wachsende weltliche Dekorschema der späten Tempel und die Entwicklung des *nata mandira*, Tanztempelteils, hinweist.

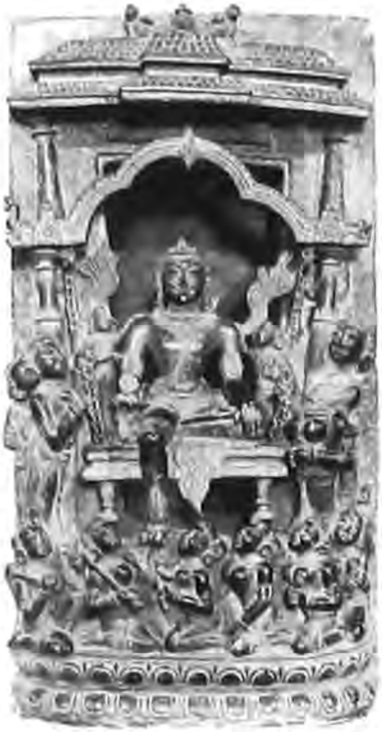
141

142

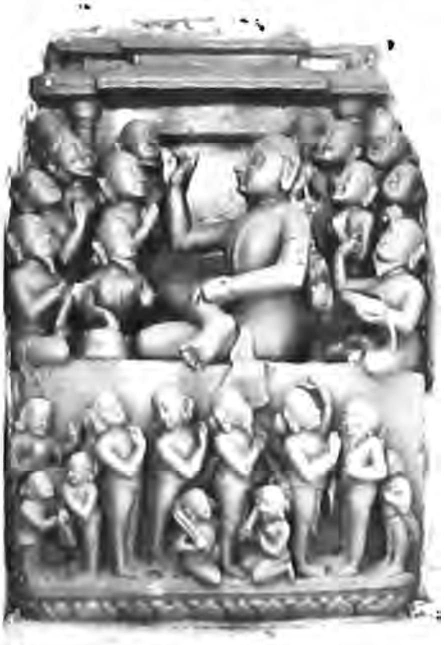
141 *Nagi stambha*-Schlangenpfeiler. Muktesvara-Tempel, nach 950 n. Chr.
142 *Mithuna*-Liebespaar. Gangesvari-Tempel in Beyalisbati, nach 1250 n. Chr.

Zum Ende des 12. Jh., wenn die *sapta ratha*- und *navaratha*-Grundrisse für Tempel entwickelt werden und noch mehr Nischen für Bildnisse zur Verfügung stehen, werden immer weitere weltliche Motive eingeführt, so auch Toilettenszenen. Am auffallendsten ist aber die stetig wachsende Popularität des Visnuismus, wie sie durch die Einführung visnuitischer Motive in Nischen, die bislang den verschiedenen Aspekten von Siva reserviert waren, sichtbar wird. So findet man in einer der unteren Nischen am Meghesvara-Tempel in Bhubaneswar ein Bildnis von Krisna, umgeben von *gopi*-Hirtinnen. Eines der besten Zeugnisse für diese rasche Ausbreitung von Krisnas Volkstümlichkeit und der religiösen Verknüpfung mit dem ikonographischen Programm der sivaitischen Tempel ist der Catesvara-Tempel bei Kisenpur, der ins frühe 13. Jh. datiert werden kann. Noch füllen die *raha*-Nischen die üblichen sivaitischen *parsva devata*-Bildnisse und in den *kanika*-Nischen sind die *dikapala*-Richtungsgötter untergebracht. Die *anartha*-Nischen aber sind vor allem mit visnuitischen Darstellungen ausgefüllt, so mit einem Zwiegespräch zwischen Krisna und (Bala) Rama, Krisna im Ringkampf mit Canura, Yasoda mit dem Knaben Krisna schimpfend, Krisna beim Flötenspiel und das einmalige Bild eines Gopinath mit dem Govardhana dharana-Motiv kombiniert (also Krisna mit den *gopi*-Hirtinnen tanzend und dabei den Berg Govardhana hochhebend). In den kleinen oberen *raha*-Nischen, die üblicherweise kleine Duplikate der *parsva devata*-Gottheiten aufnehmen, erscheinen im Süden Lakulisa, umgeben von Karttikeya und Ganesa, im Westen Bali, umgeben von Trivik rama und Vamana, und im Norden Varahi. So werden sivaitische, visnuitische und Sakta-Bildwerke miteinander kombiniert. Auch auf dem *jagamohana* sind viele Episoden aus dem Leben Krisnas wiedergegeben, sie sind allerdings fast alle unter dickem Verputz verborgen. Dieser Synthetizismus hält sich auf sivaitischen Tempeln des 13. Jh., wie man in Banpur sehen kann, wo in den oberen *raha*-Nischen die verschiedenen Aspekte der Vaisnavi erscheinen, und als *avarana devata* die Götter Brahma, Gaja Laksmi, Narsimha, Sarasvati, Visnu und Vaisnavi vorkommen und Rama im Gespräch mit Laksmana auf der *sandhi sthala*-Verbindungswand abgebildet ist. In Konarak gibt es mehrere Bildnisse von König Narasimha I., der die Trinität Linga, Purusottama, Mahisamardini verehrt (s. Kulke, 1973), während es am Citrakarini-Tempel auf dem nördlichen *gavaksa*-Fenster ein Krisna-Fries und auf dem südlichen die Hochzeit von Siva gibt. In Visnupur, ins 14. Jh. datiert, gibt es viele Friese mit visnuitischen Szenen wie Rama von den Affen umgeben, Krisna einer Vielzahl von *gopi*-Hirtinnen die Flöte spielend, Vastra haran (d. h. Krisna, den badenden Hirtinnen die Kleider stehlend), Krisna mit den Hirtinnen in einem Lotosmedaillon tanzend und ein Bildnis der Sita, das jetzt neben einen *dvarapala*-Torwächter gesetzt ist.

Diese fortlaufende Säkularisation des Tempeldekors wird besonders auffällig am Surya Deul in Konarak, wo die *anartha*-Nischen mit Bildnissen von König Narasimha I. gefüllt sind. Man hat auch Szenen aufgenommen, die den König in weltlichen Angelegenheiten zeigen, wie z. B. beim Bogenschiessen, beim Schaukeln, wobei das letztere Motiv an das *jhulana*-Fest erinnert, bei dem ein bewegliches Kultbild in einer *dola*-Schaukel bewegt wird. Es soll wohl suggeriert werden, dass der König selbst der Bevollmächtigte oder Vertreter der Gottheit ist. Der König ist auch auf der Plattform des Sanktums wiedergegeben, ursprünglich wohl das Kultbild haltend, wo er die *ajnamala*, Befehlskette vom *pujari*-Priester nach der *pratistha*-Zeremonie erhält (vgl. Boner-Sarma, Das, 1972: 119, 162). Die grössten Bildnisse am Surya Deul und an anderen späten Tempeln sind, wenn man die *parsva devata*-Seitengottheiten ausklammert, jene in den *anuraha*-Winkeln, die *virala*-Löwenmotive am unteren Geschoss und die *mithuna/maithuna*, Liebespaare, am oberen Stockwerk. Auf den meisten der späten Tempel nach dem 14. Jh. bleiben diese Winkelfiguren bei der allmählichen Reduktion des Dekors die einzigen Figuren an den Tempelwänden ausser den *parsva devata* und den Löwen, die aus dem *gandi*-Turm herausragen. Auch werden die *mundi*-Nischen von *anartha*- und *kanika*-Vorsprüngen nur noch in Umrissen ausgemeisselt.



143



144

143 König Narasimha I. auf der Schaukel. Vom Surya deul in Konarak, im National Museum in New Delhi, nach 1250 n. Chr.

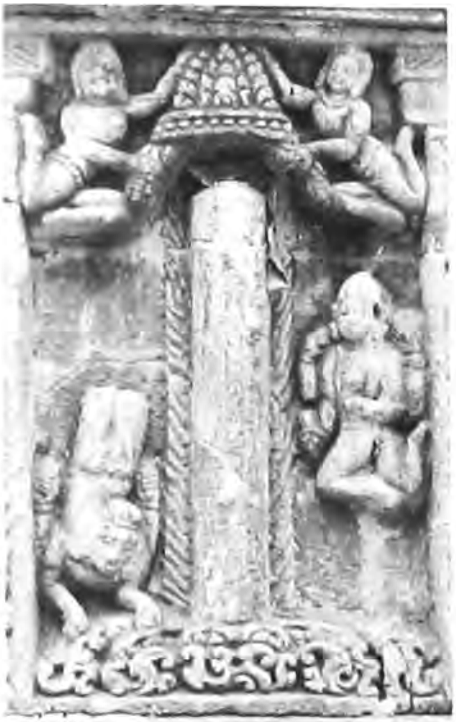
144 *Siksadana*-Motiv eines Lehrers mit seinen Schülern. Siddha Mahavira (Hanuman)-Tempel in Puri, nach 1250

145 *Lingodbhavamurti*. Simhanatha-Tempel, spätes 9. Jh.

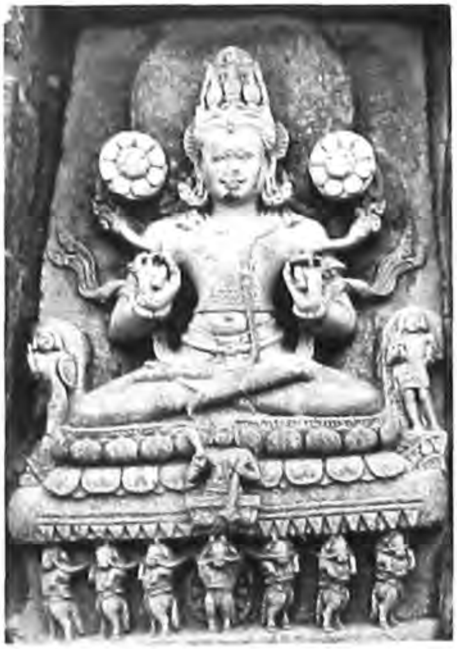
146 Surya. Varahi-Tempel in Chaurasi, frühes 10. Jh.

147 Durga. Manikesvara-Tempel in Sukulesvara, nach 850 n. Chr.

148 Amba. Chandi-Tempel in Kenduli, um 1100 n. Chr.



145

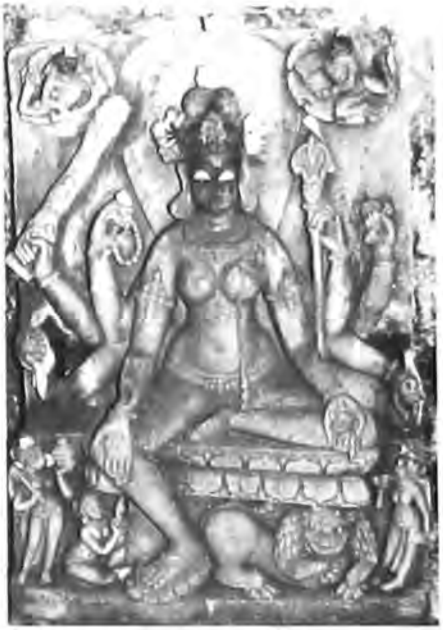


146

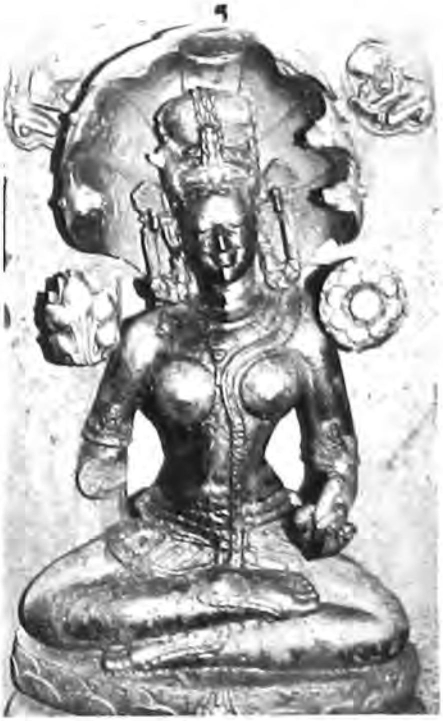
2. Sakta-Ikonographie

Zusätzlich zu den Bildnissen der Parvati oder Mahisamardini, die als *parva devata*-Seitengottheiten in der nördlichen *raha*-Nische der Siva-Tempel aufgestellt waren, wurde ein weiteres Bildniss der Devi, die als *sakti* von Siva aufgefasst wurde, in einem eigenen Schrein im Norden des Tempelbezirkes aufgestellt. Dies geschah vermutlich, als der Saktismus im 7. und 8. Jh. immer volkstümlicher wurde. Diese Nebenschreine sind in den meisten Fällen zusammengestürzt, und das Kultbild ist in die *jagamohana*-Halle des Haupttempels versetzt oder in einen Ersatzschrein überführt worden, so in Badgaon, Padmapur, Latarahana, Maninagesvara, Kapila Muni Ashram, Pitapara, Somesvara und in Bhubaneswar in den Tempeln Sisiresvara, Uttaresvara, Muktesvara und Yamesvara. Von den frühen Schreinen sind in situ noch jene von Mukhalingam, Paikapada, Suklesvara und Simhanatha. Diese Sitte erreicht ihren Höhepunkt unter der Ganga-Dynastie, als in den Lingaraja- und Jagannatha-Tempelkomplexen auch für Parvati und Laksmi Gattinnentempel errichtet und sogar mit einer *jagamohana*-Halle und mit Wanddekor ausgerüstet worden sind. In der Regel ist das Kultbild im Innern des Schreins eine Mahisamardini oder eine auf dem Thron sitzende Durga, während Bildnisse der Parvati und Camunda selten sind. Sakta-Bildnisse, für die spezielle Schreine errichtet worden sind, sind Mangala, Manasa, Varahi, Narsinghi, Amba und verschiedene tantrische Göttinnen wie in Garudipanchana. Das Bildnis der Astikajaratkaru wird volkstümlich als Motiv im Dekorprogramm für sivaitische Tempel des 11.–13. Jh. aufgenommen.

Auch für die *Saptamatrika*, die sieben Göttinnen, wurden besondere Schreine errichtet, und sie sind in einigen Fällen sogar die Hauptgottheiten grösserer Tempel. Der älteste erhaltene



147



148

Satz an *Saptamatrika* ist jedoch auf der Nordwand der *jagamohana*-Halle des Parasuramesvara-Tempels geschnitzt, wo sie in der üblichen Weise von Virabhadra und Ganesa begleitet werden. Im Komplex des Madhukesvara-Tempels erscheinen sie auf dem Türrahmen des nördlichen *khakhara*-Schreins, in dem ein Sakti-Bildnis aufgestellt ist, im Simhanatha-Tempel aber sind sie auf dem Türrahmen zur *jagamohana*-Halle zu finden. In Paikapada findet man sie in einem kleinen Schrein im Süden des Tempelkomplexes, in Sakta-Tempeln wie dem Vaital Deul oder dem zerstörten Candi-Tempel von Belkhandi sind die Bildnisse in Nischen im Sanktum untergebracht. Aber in den meisten Fällen, so in Jajpur, Puri, Kundesvara, Dharmasala und Khiching, sind die Tempel, in denen die Kultbilder aufgestellt waren, nicht erhalten geblieben. Die Bildwerke stehen jetzt in modernen Schreinen oder in Museen. Andere *Saptamatrika*-Gruppen befinden sich in Shergarh, wo sie an der Unterkante eines *caitya*-Medaillons geschnitzt sind, das einst ein *vajra mastaka*-Motiv über dem Eingangsportal des Durga-Tempels gebildet hat, in Ranipur-Jharial, wo es sogar zwei Gruppen gibt, die eine auf einem zerbrochenen Block in einem modernen Schrein und eine weitere am Südwestausgang des Causat Yogini *pitha*-Kultplatzes. In Padmapur und Charda sind nur noch Fragmente übriggeblieben, im Muktesvara-Tempel an der Decke der *jagamohana*-Halle, in Kalarahanga, wo sie einzeln in Nischen im oberen *jangha*-Geschoss des *deul* aufgestellt sind, und in Garudipanchana, wo sie auf einem losgelösten Sturzbalken ausgemeisselt sind. Diese letzte Gruppe, von der nur fünf Skulpturen erhalten sind, ist die einzige, die der Ganga-Periode zugesprochen werden kann. Es scheint, dass damals *Matrika*-Gruppen nicht mehr verehrt worden sind.

Die frühesten *Saptamatrika*-Göttinnen sitzen in *padmasana*- oder *paryanka*-

149

150

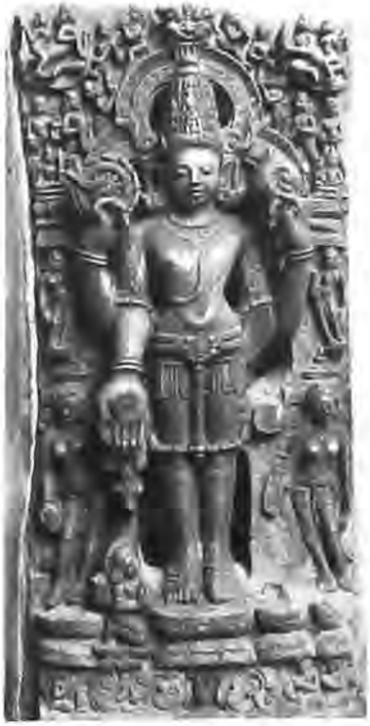
151

152

Haltung, die Beine gekreuzt. Aber allmählich nehmen die Figuren eine *lalitasana*-Positur ein, lassen also ein Bein herabhängen. Es sind Varahi und Camunda, die nach einer längeren Zwischenphase eine neue Stellung einnehmen. Beide heben dann ein Knie an und sitzen in *ardhaparyanka*-Stellung. Ende des 9. Jh. wird allen *matrika*-Göttinnen ausser der Camunda ein Kind auf den linken Oberschenkel gesetzt. Dies bleibt die Regel für alle späteren Bildwerke mit Ausnahme der einzelnen *Matrika*-Figuren, die als Hauptgottheiten von Tempeln gedient haben.

Auch wenn die Ikonographie im Detail unterschiedlich ist, so ähnelt das Dekorationsprogramm der Sakta-Tempel demjenigen der Siva-Tempel. Am Vaital Deul ist der *kanika*-Eckvorsprung mit *alasa kanya,* idealen Frauenfiguren, geschmückt, während die Vorsprungnischen beidseits der *raha*-Nischen mit Darstellungen von *mithuna*-Liebespaaren gefüllt sind. *Mithuna*-Bildnisse erscheinen auch auf dem *kanika*-Eckvorsprung des Gauri-Tempels. In Caurasi ist der *kanika*-Vorsprung mit erotischen Figuren geschmückt, die ein tantrisches Ritual illustrieren. An der *jagamohana*-Halle in Caurasi und am *deul*-Tempel von Beyalisbati sind die *avarana devata*-Nebengottheiten *Mahavidya*-Göttinnen, also Sakti, die verschiedene Stufen und Formen geistigen Wissens verkörpern (vgl. A. Boner-S. R. Sarma, 1966: 44). Die *parsva devata*-Seitengottheiten unterscheiden sich von Tempel zu Tempel. In vielen Fällen sind sie die üblichen sivaitischen Gottheiten, aber noch häufiger, wie am Vaital Deul-, am Parvati-, Gopalini- und Savitri-Tempel, werden verschiedene Aspekte der Devi wiedergegeben. In Caurasi ist in der Westnische Surya aufgestellt, während in der Ostnische von Beyalisbati eine Varahi steht. An dem kleinen Sakta-Schrein von Garudipanchana sind Ganesa, Varahi und der tanzende Bhairava die *parsva devata*-Seitengottheiten.

Den schreckerregenden Aspekt des Saktismus zeigen am besten die beiden Causat Yogini *pitha*-Kultplätze, von denen einer sich in Hirapur, der andere in Ranipur-Jharial befindet. Beide werden ins frühe 10. Jh. datiert. In Hirapur sind vier Bildnisse von Bhairava in die Nischen des *Candi mandapa*-Versammlungsraumes im Zentrum des *pitha*-Platzes gesetzt von denen eines einen Aja Ekapada zeigt. In Ranipur-Jharial ist in einem kleinen Pavillon im Mittelpunkt der Anlage nur die Figur eines dreiköpfigen Nataraja, der auf dem Rücken des Nandi-Stieres tanzt.



153

149 Sivani mit Kind. Kundesvara-Tempel, spätes 10. Jh.

150 Camunda. Dasavamedha-Schrein in Jajpur, nach 950 n. Chr.

151 Varahi. Chaurasi-Tempel, nach 950 n. Chr.

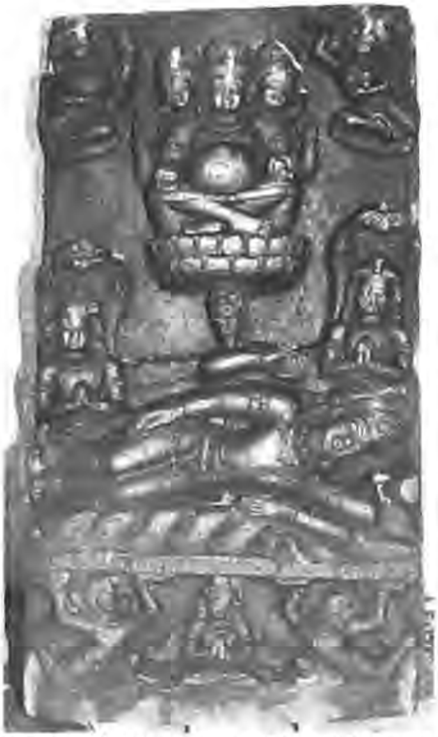
152 Varahi. Gangesvari-Tempel in Beyalisbati, nach 1250 n. Chr.

153 Visnu in *samabhanga*-Stellung. Buddhanatha Siva-Tempel in Garudipanchana. nach 1200 n. Chr.

3. Visnuitische Ikonographie

Das Dekorationsprogramm der visnuitischen Tempel ist demjenigen der sivaitischen Tempel ähnlich mit Ausnahme der Bildnisse von *avarana devata*-Nebengottheiten, *parsva devata*-Seitengottheiten und, selbstverständlich, der Hauptgottheit. Die meisten erhaltenen visnuitischen Skulpturen stammen von sivaitischen Tempeln, so von Simhanatha, oder sind losgelöste Bildnisse von verschwundenen Tempeln. Das ikonographische Programm des visnuitischen Tempels von Ranipur-Jharial, der aus Backstein errichtet und schwer verwittert ist, kann kaum mehr entziffert werden, fehlen doch die *parsva devata*-Bildnisse. Die erhaltenen Bildwerke weichen aber von der ikonographischen Konvention insofern ab, als neben Lakulisa, Nataraja und Camunda auch Narsimha, Varaha und Putana vadha (Krisna und die Dämonen Putana) in den Nischen aufgestellt waren. Auch am Nilamadhava-Tempel in Gandharadi sind die Nischen von *jagamohana* und *deul* leer. Fragmente von Matsya, Kurma, Varaha und Vamana liegen in der Halle, was vermuten lässt, dass die Darstellungen der *Dasavatara,* zehn Inkarnationen von Visnu, als *avarana devata*-Skulpturen gedient haben. In Ganeswarpur deuten die erhaltenen Bildwerke von Buddha und Yamalarjuna (Krisna als Knabe an den Mörser gebunden), an, dass sowohl *Dasavatara*- als auch *Krisna lila*-Themen in den Nischen als *avarana devata*-Skulpturen gedient haben, während *dikapala*-Himmelsrichtungswächter einige Nischen der Eckschreine gefüllt haben. Das am besten erhaltene frühe ikonographische Programm erscheint an dem kleinen Manibhadresvara-Tempel, der vermutlich ins frühe 11. Jh. datiert und von dem der *deul* erhalten geblieben ist. Obwohl die *raha*-Nischen heute leerstehen, sind wenigstens von den Ecknischen neun intakt. In ihnen und den beiden an den Nord- und Südseiten sind die *Dasavatara*-Figuren aufgestellt. Matya und Kurma im Osten, Varaha und Narsimha im Süden, Vamana und Bala-Rama im Westen, eine leere Nische (vermutlich für Buddha) und Kalki im Norden und eine leere Nische (vermutlich für Krisna) und Rama neben dem Portal. In Palia gibt es noch zwei Skulpturen, die von einem nicht mehr existierenden Tempel aus derselben Zeit stammen und die einst als *parsva devata*-Seitengottheiten gedient haben mögen. Das eine stellt Visnu Anantasayana (Visnu auf der Anantasesa-Schlange) dar, ein Motiv das üblicherweise für Sturzbalken gebräuchlich war wie in Baidyanath und Charda, das zweite aber Krisna Govardhana (Krisna, der den Berg Govardhan als Regenschirm hochstemmt). Wie Krisna zwei Frauenfiguren umarmt, erinnert an Darstellungen von Kama (Abb. 160).

In Madhava erscheint als ikonographisches Programm eine Mischung aus visnuitischen und zum Saktasmus gehörenden Motiven als *avarana devata*-Skulpturen, während *alasa kanya*, ideale Frauengestalten, und Wiedergaben weltlicher Motive am *sapta ratha*-Grundriss erscheinen und *dikapala*-Skulpturen in den unteren Nischen der *prati ratha*-Grundriss vorkommen. Auch der Ananta Vasudeva-Tempel zeigt ein ähnliches Programm, weil die jeweiligen *Sakti*-Göttingen zu den *dikapala*-Göttern auf dem oberen *jangha*-Geschoss gesetzt worden sind. Hier befinden sich die *parsva devata* noch in situ und entsprechen der üblichen Verteilung mit Varaha im Süden, Narsimha auf der Rückwand und Trivikrama (Vamana) im Norden.

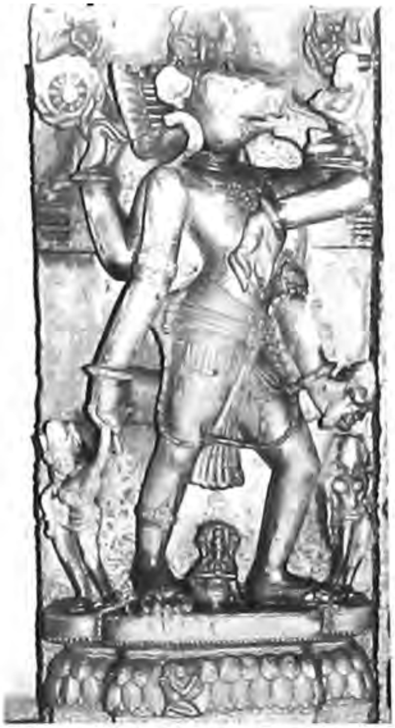

154 Visnu Anantasayana. Im Biranchi Narayana-Tempel in Palia, um 1000 n. Chr.

Der eberköpfige Varaha steht, in frühen Bildnissen, in der *alidha*-Position («springend»), seine Füsse auf Schlangen gestellt. Er verschränkt seine wichtigsten Hände vor seiner Brust. Prithvi sitzt auf seinem linken Ellbogen. Auf späteren Bildwerken aus dem 12. und 13. Jh. liegt nur noch eine kleine Schlange zwischen Varahas Beinen, und seine vordere rechte Hand hält die emporgezogene Linke der Prithvi, die in der rechten unteren Ecke steht. Die Göttin erscheint noch ein zweites Mal auf dem linken Ellbogen von Varaha, dessen hochgestreckte hintere rechte Hand den *cakra*-Diskus und dessen linke das Muschelhorn halten. Eine weitere Frauenfigur in der unteren linken Ecke stellt vermutlich Laksmi dar.

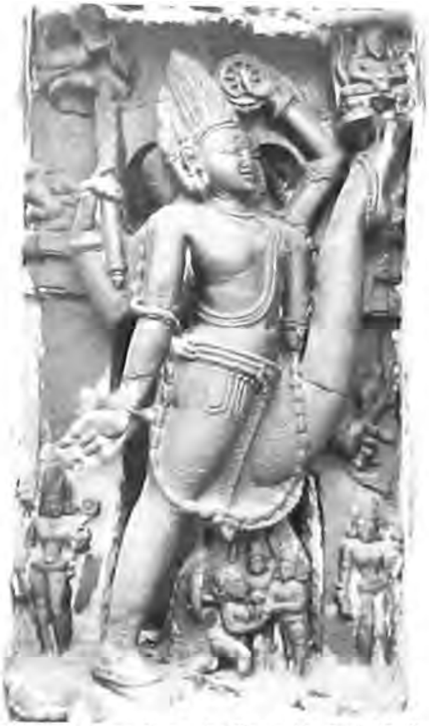
Die Zwergenerscheinung Trivikrama (Vamana) wird meist mit hoch ausgreifendem linkem Bein dargestellt, dessen Fuss das Bildnis von Brahma berührt, der in der oberen Ecke wiedergegeben ist. Trivikrama hält in der unteren rechten eine Lotosblüte, in der unteren linken Hand ein Muschelhorn. Die hochgestreckten hinteren Hände halten *gada*-Keule und *cakra*-Diskus. In den Ecken begleiten ihn Sri Devi und Bhu Devi oder Sarasvati. Unter der ausschreitenden Gottheit erscheint die Szene, wie Vamana die Gaben von Bali empfängt, während dessen *guru* Sukracarya hinter ihm steht und mit erhobenen Armen vor dem Schenken warnt. In einigen spätern Beispielen, so in Narsinghnath und Sonepur, ist die Stellung Trivikramas umgedreht. Er schreitet nach rechts. Und in sehr vielen Beispielen weicht er von der üblichen Ikonographie ab und hält in der erhobenen rechten Hand eine Pflugschar, in der unteren einen *cakra*-Diskus. Seine erhobene linke Hand hält ein Muschelhorn, während seine untere linke sich auf den Griff der *gada*-Keule stützt, die in der Ecke steht. In dieser ikonographischen Erscheinung fehlen meist die Göttinnen.

In frühen Bildnissen setzt Narsimha, die löwenköpfige Erscheinung von Visnu, seinen erhobenen linken Fuss auf den Rücken eines kriechenden Dämonen, während er den zu Boden geworfenen Körper des Hiranyakasipu mit seinem Schenkel stützt. Mit der rechten Haupthand und den linken Händen reisst die löwenköpfige Gottheit die Därme des Hiranyakasipu heraus. Die restlichen hocherhobenen Hände halten Muschelhorn und *cakra*-Diskus. In Simhanatha ist in die linke Ecke noch die geborstene Säule mit einem Löwenkopf gesetzt und in die gegenüberliegende Ecke eine kleine kriechende Figur, die eventuell Prahlada repräsentiert. Auf Bildwerken des 12. und 13. Jh. steht Narsimha strenger aufrecht, und der kleine Dämon ist unter seinem einen Fuss entfernt. Auch hält er in der hochgereckten linken Hand eine *gada*-Keule. Sein wie Flammen züngelndes Haar formt ein ovales *prabhamandala* um seinen Kopf. An der Basis begleiten ihn Sri Devi und Bhu Devi. – In einem Bildnis des 14. Jh. in Visnupur ist er zweiarmig und stehend wiedergegeben. Garuda ist neben seinen rechten Fuss gesetzt.

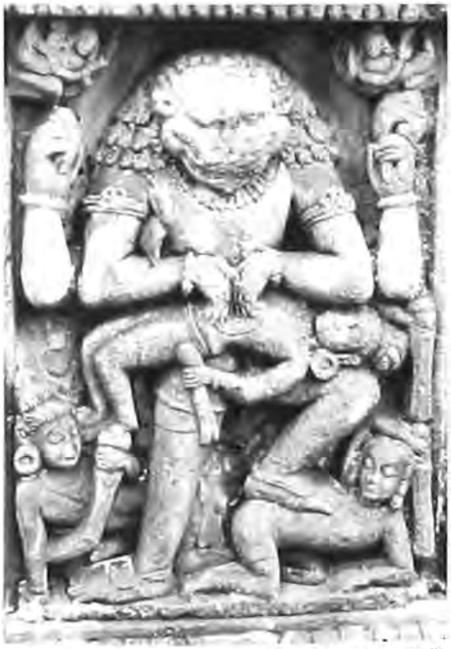
Es gibt aber auch recht viele Beispiele für einen sitzenden Narsimha, der die Beine gekreuzt und mit einem *yoga patta*-Band umschlungen hat. Auf die-



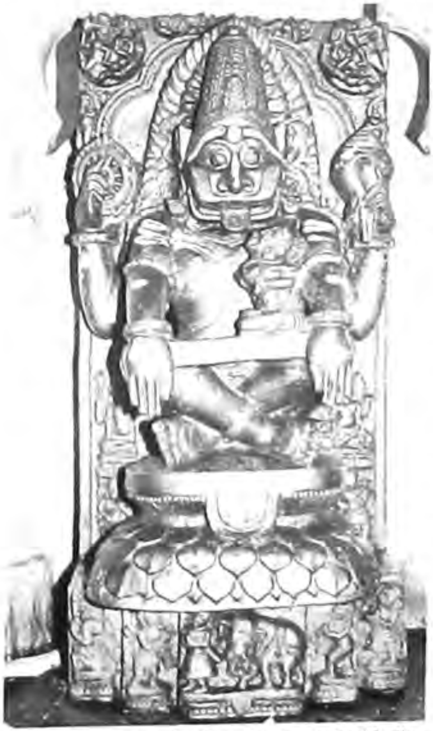
155 Varaha. Varaha-Narsimha-Tempel in Adasapur, 13. Jh.



156 Trivikrama. Narsimha-Tempel in Puri, 13. Jh.



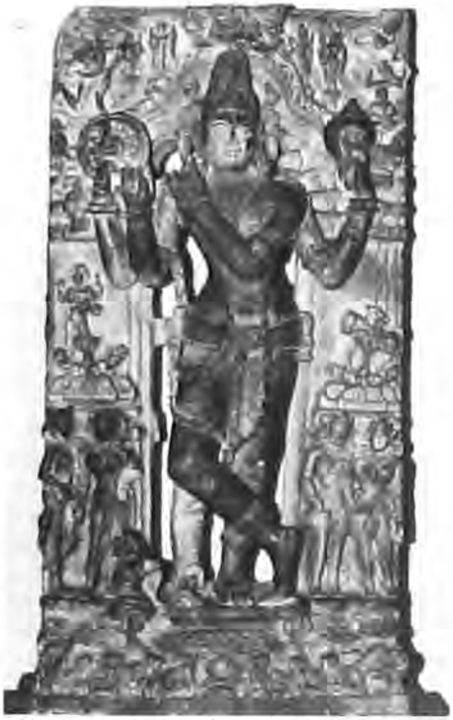
157 Narsimha. Simhanatha-Tempel, spätes 9. Jh.



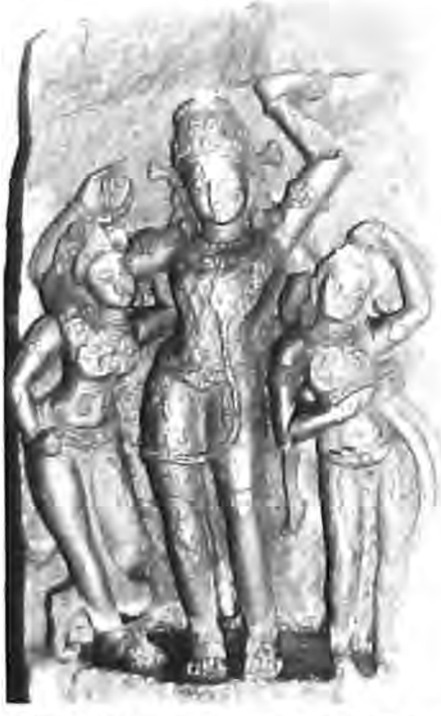
158 Laksmi Narsimha. Nuapatna, spätes 13. Jh.

sem Band befindet sich oft die kleine Figur einer Laksmi. Narsimhas wichtigste Hände liegen auf seinen Knien, die hinteren halten *cakra*-Diskus und Muschelhorn. Am Sockel wird er auf beiden Seiten von Begleiterinnen mit *cauri*-Wedeln umgeben. – In dem Bildnis von Nuapatna erscheinen rechts noch Siva und links Brahma. – Diese Laksmi-Narsimha-Bildnisse wurden üblicherweise in der *jagamohana*-Halle zur Verehrung aufgestellt. Weil sie in Orissa so beliebt waren, kommt das konventionellere Laksmi-Narayana-Motiv nur sporadisch vor. Die wichtigsten Beispiele haben sich in Belkahandi, Caurasi, Narsinghnath und im Lingaraja-Komplex erhalten. Den Einfluss der Konfiguration Laksmi-Narsimha erkennt man auch am Bildnis des Jayadeva-Museums von Kenduli, wo Visnu in ähnlicher Haltung sitzt und sein *yoga patta*-Band den kleinen Figürchen von Sri Devi und Bhu Devi als Sockel dient.

Visnu als Kultbild im Sanktum, oft als Madhava verehrt, ist fast immer in der *samabhanga*-Stellung («ausgewogen», gerade aufgerichtet) dargestellt. In einigen frühen Nischenfiguren von sivaitischen Tempeln wie in Badgaon und Paikapada wird er von Garuda und Laksmi flankiert. In Shergarh aber umgeben ihn *cakra purusa*, Diskushalter, und *gada purusa*, Keulenträger. Meist aber begleiten ihn Sri Devi und Bhu Devi, wobei letztere manchmal von Sarasvati ersetzt wird. In der rechten unteren Ecke kniet stets Garuda, der die Hände in *anjali*-Gestus verehrungsvoll gefaltet hat. Visnu ist meist vierarmig, aber es gibt wie in Nuapatna und Puri (im Narsimha-Tempel) achtarmige Bildnisse als *parsva devata*-Seitengottheiten. In der üblichen vierarmigen Form ist die untere rechte Hand in der *varada*-Geste gesenkt, während die untere linke sich auf die *gada*-Keule stützt, die mit dem gerippten Kopf auf dem Sockel ruht. Die hochgereckten Hände halten *cakra*-Diskus und Muschelhorn. – Auf erwei-



159 Visnu-Krisna. Im Orissa State Museum, spätes 12. Jh.



160 Krisna Govardhana. Birinchi Narayana-Tempel in Palia, um 1000 n. Chr.

terten Bildwerken des 12. und 13. Jh. sind Siva und Brahma als kleine Figuren auf dem *torana*-Türrahmen angebracht. – Die auffallendste Variation der Ikonographie zeigt die Attribute der hochgereckten Hände ausgetauscht. In einer seltenen Form, jetzt im Orissa State Museum, sind die wichtigsten Hände nur brusthoch erhoben und halten Muschelhorn und *cakra*-Diskus, während die hochgereckten Hände Lotos und *gada*-Keule tragen. Die meisten dieser Kultbilder haben im Sanktum von visnuitischen Tempeln gestanden, aber einige sind auch in besonderen Schreinen im Komplex sivaitischer Tempel aufgestellt gewesen.

Abgesehen von den wenigen Beispielen in *caitya*-Medaillons an frühen Tempeln sind sitzende Visnu-Bildnisse sehr selten in der Kunst von Orissa. Das bemerkenswerteste stammt aus Cuttack und befindet sich jetzt im Orissa State Museum. Es zeigt Visnu in *lalitasana*-Sitzhaltung («gelockerter Haltung») auf einem Lotoskissen, umgeben von Sri Devi und Bhu Devi. – Auf einem weiteren Beispiel, in der *jagamohana*-Halle des Madhukesvara-Tempels, sitzt Visnu auf dem Rücken von Garuda.

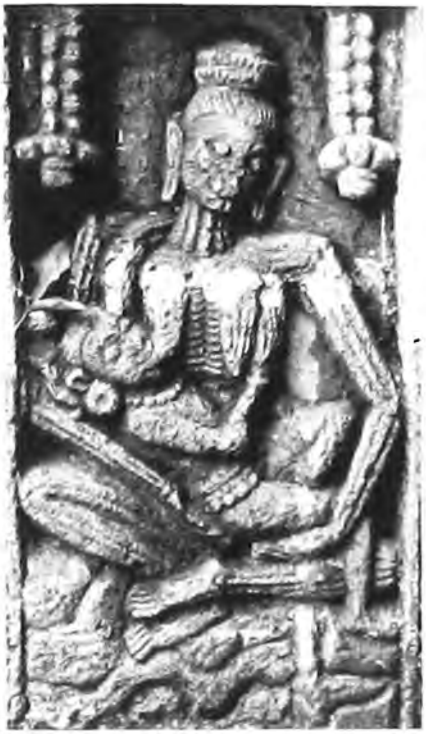
Besonders volkstümlich seit der Mitte des 12. Jh., beeinflusst von der Dichtung Jayadevas, ist das Motiv des Gopinath, der in Begleitung von *gopi*-Hirtinnen die Flöte spielt. Krisna steht in gelockerter Haltung, das rechte Bein vor dem linken gekreuzt, die Flöte mit beiden Händen vor der rechten Schulter haltend. Hinter Krisna erscheint ein Baum, und zu seinen Füssen kniet Garuda. Die Basis der Rückenplatte ist mit zwei oder drei Reihen von *gopi*-Hirtinnen verziert, während Kühe und Verehrer auf dem Sockel abgebildet sind. Auf einem einmaligen Bildnis aus Dharmasala, jetzt im Orissa State Museum, ist das Motiv des Flöte spielenden Krisna mit demjenigen von Visnu kombiniert, indem hocherhobene Arme hinzugefügt worden sind, deren Hände *cakra*-Diskus und Muschelhorn halten. Zwei Begleiterinnen beidseitig Kühe, und die *Dasavatara,* zehn Erscheinungen von Visnu, sind auf Sockel und Rückplatte ausgemeisselt. Aber auch ein kleines Bildnis von Visnu Anantasayana (auf der Ananta-Schlange ausruhend) ist zu Füssen von Krisna-Visnu wiedergegeben. Sehr wahrscheinlich waren diese Gopinath-Bildnisse in kleinen Sonderschreinen oder auch in der *jagamohana*-Halle aufgestellt. Eine Ausnahme bildet wohl der Visnu-Tempel von Kakudia, wo ein solches als Hauptkultbild gedient hat.

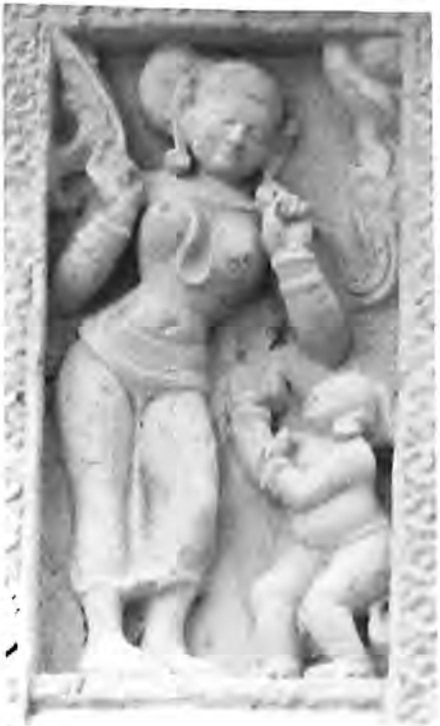
Ein weiteres Motiv, das man in besonderen Schreinen findet, zeigt Hanuman, der einen Dämonen zertritt. Mächtige Beispiele aus dem 10. Jh. sind in den Tempeln von Benusagar, Kaupur und im Gauri-Tempelkomplex von Bhubaneswar erhalten. – Im Sanktum ist oft auch die Jagannatha-Trinität aufgestellt.

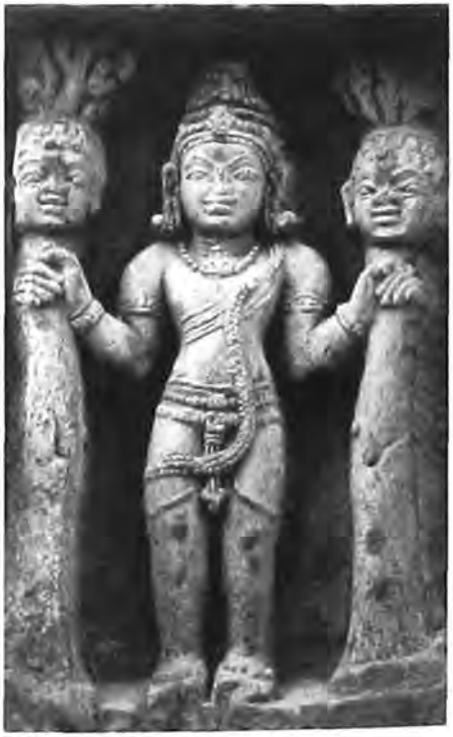
Es gibt nur sehr wenige Darstellungen von *Krisna lila*-Szenen auf frühen visnuitischen Tempeln, wenn man vom Jagannatha-Tempel in Puri absieht, der für Nicht-Hindus unzugänglich ist, da die meisten dieser Tempel relativ spät erbaut sind. Die am besten erhaltenen Beispiele stammen deshalb von sivaitischen Tempeln mit den bedeutendsten Skulpturen in Suklesvara, Mukhalingam und am Svarnajalesvara-Tempel wie auch an einzelnen Bildwerken in situ an Tempeln wie dem Brahmesvara und dem Lingaraja.

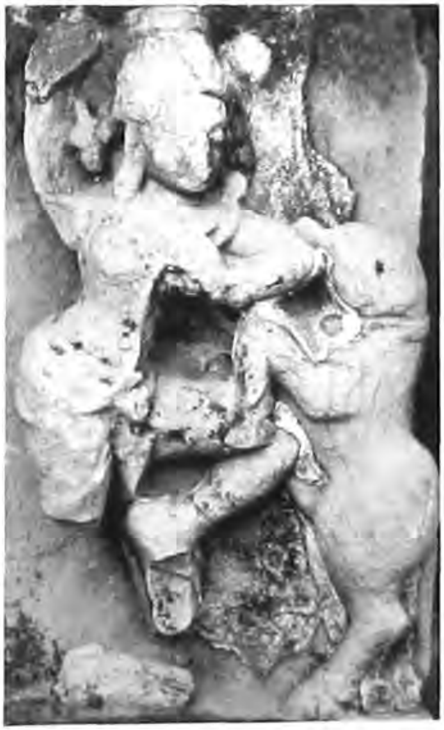
Als Motive erscheinen vor allem das Austauschen der Säuglinge, das Überqueren des Flusses, Krisnas Kampf mit der Dämonin Putana *(Putana vadha),* Krisna beim Stehlen von Rahm und Butter, Yasoda, den Knaben Krisna schimpfend, Krisna als Knabe, an den Mörser gefesselt und damit zwei Bäume entwurzelnd *(Krisna yalarjuna),* dann Krisnas Kämpfe mit den Dämonen Kuvalayapida, Aristasura, Kesinsura, Canura, die Unterwerfung des Schlangenkönigs Kaliya *(Kalya damana),* Krisna und Balarama als Ringkämpfer am Hof des Königs

Kamsa und ihr Kampf mit diesen. Meist kommen diese Motive nur ein- oder zweimal vor, was nicht genügt, um eine stilistische oder ikonographische Entwicklung aufzuzeigen. Eines der interessanteren Motive ist das *Putana vadha*-Relief an der *jagamohana*-Halle des Simhanatha-Tempels. Im Gegensatz zur üblichen Ikonographie von Ranipur-Jharial, Pujaripali und andernorts streckt die Dämonin nicht ihre Arme in Agonie aus, wenn das Kind Krisna ihr das Leben aus den Brüsten saugt, sondern wiegt ihn liebevoll, als wäre er ihr eigenes Kind. – Auf den *Yamalarjuna bhanga* Darstellungen von Ganeswarpur und Mukhalingam erkennt man das Kind Krisna, wie es mit beiden Händen einen Baum umfasst. Sein göttliche Berührung befreit die *yaksa*-Brüder von ihrem Fluch. Die Köpfe von Nalakubera und Manigriva sind in den Zweigen sichtbar, in die sie eingesperrt waren. – Im *Kuvalayapida vadha*-Motiv von Baidyanath steht der Elefantendämon auf den Hinterbeinen, Krisnas Ellbogen im Maul. Diese Stellung nimmt der Held sonst beim Kampf mit dem Pferdedämonen Kesin ein, was zeigt, dass der Bildhauer nicht mit der Ikonographie aller Szenen des *Krisna lila*-Epos vertraut war. Auf der anderen Seite findet man am Simhanatha-Tempel drei Reliefs, die Krisna und Balarama an Kamsas Hof zeigen, von denen das letzte Krisna zeigt, wie er den Dämonenkönig Kamsa am Haar vom Thron zieht. Dies *Kamsa vadha*-Motiv aus dem Visnu Purana (Buch V, Kap. 20) wird nur selten in Skulpturen dargestellt.


161


162


163


164

161 *Putana vada*. Simhanatha-Tempel, spätes 9. Jh.

162 Yasodha und Krisna. Chatesvara-Tempel in Kisenpur, nach 1200 n. Chr.

163 *Yamalarjuna*. Madhukesvara-Tempelkomplex in Mukhalingam, 9. Jh.

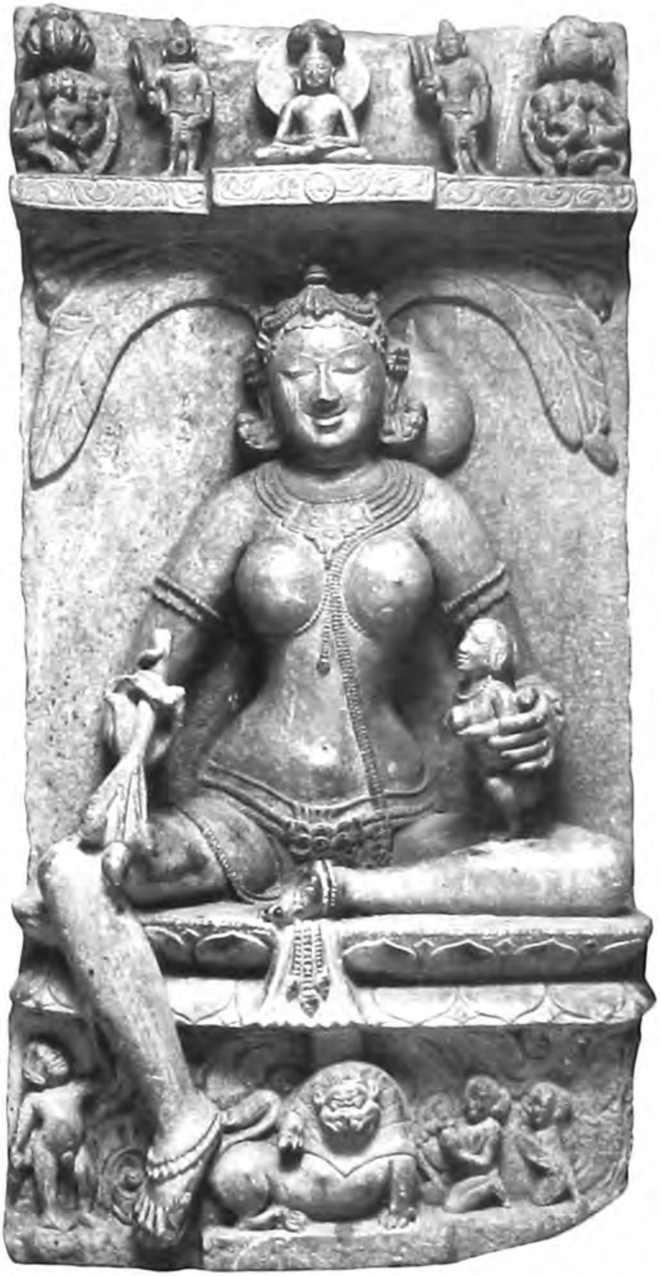
164 *Kuvalayapida vada* (Krisna und der Pferdedämon Kesi). Kosalesvara-Tempel in Baidyanath, um 900 n. Chr.

165

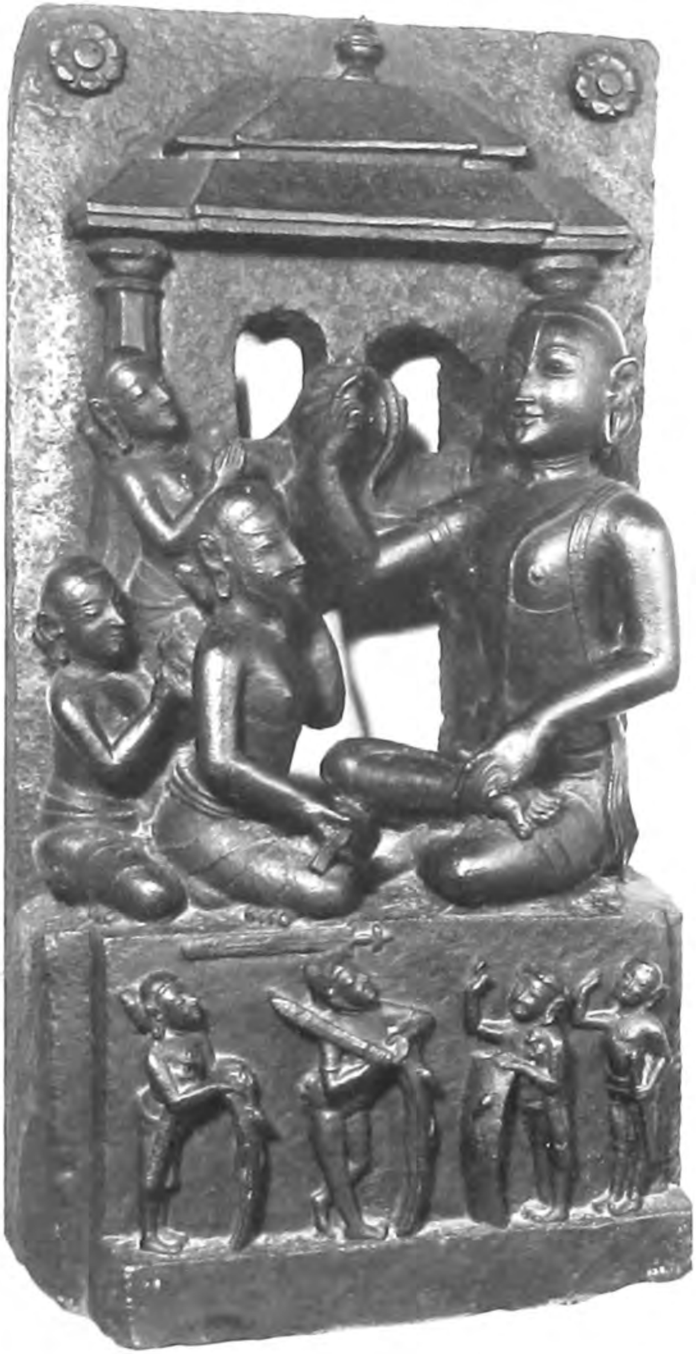
166

167

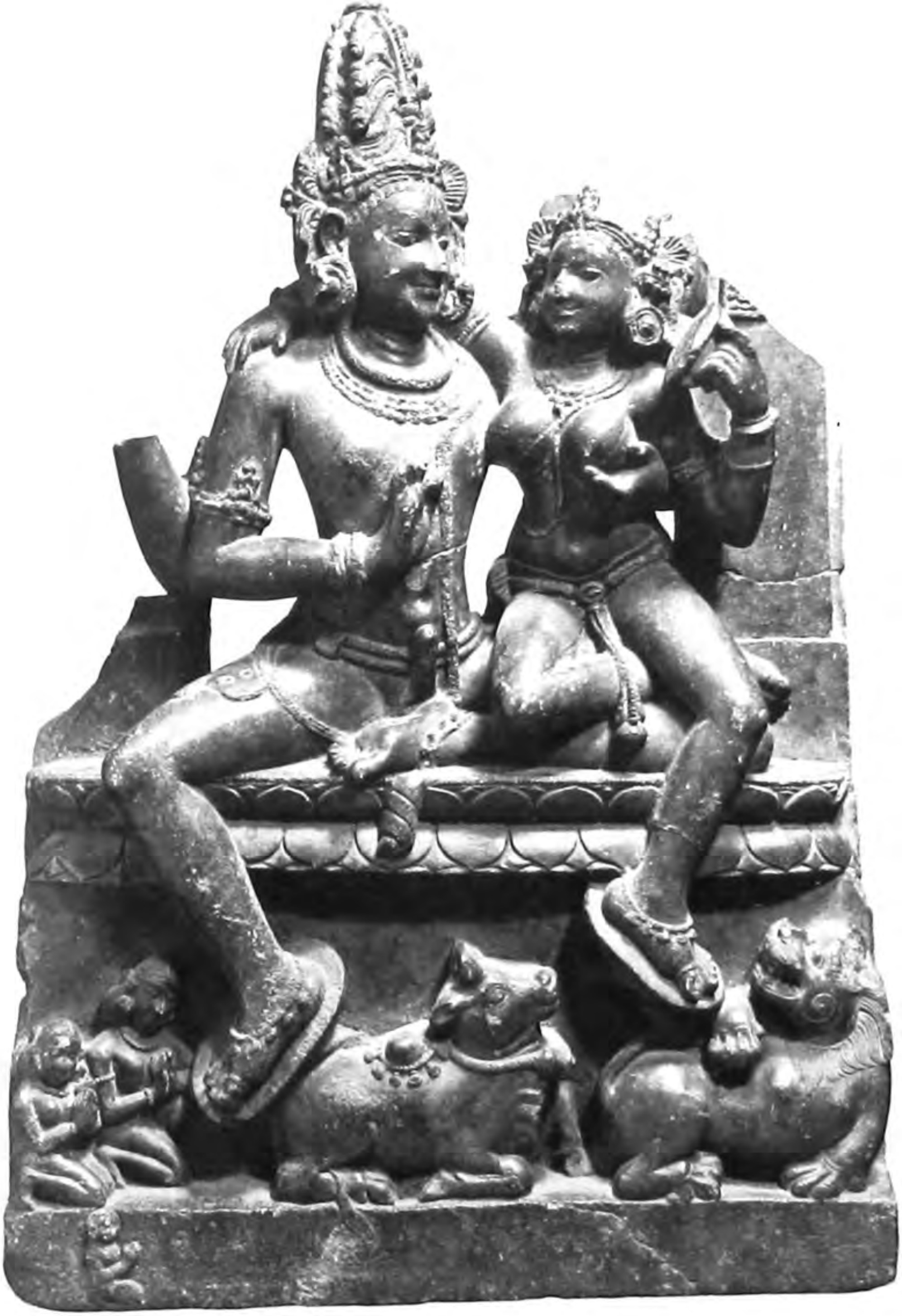
168



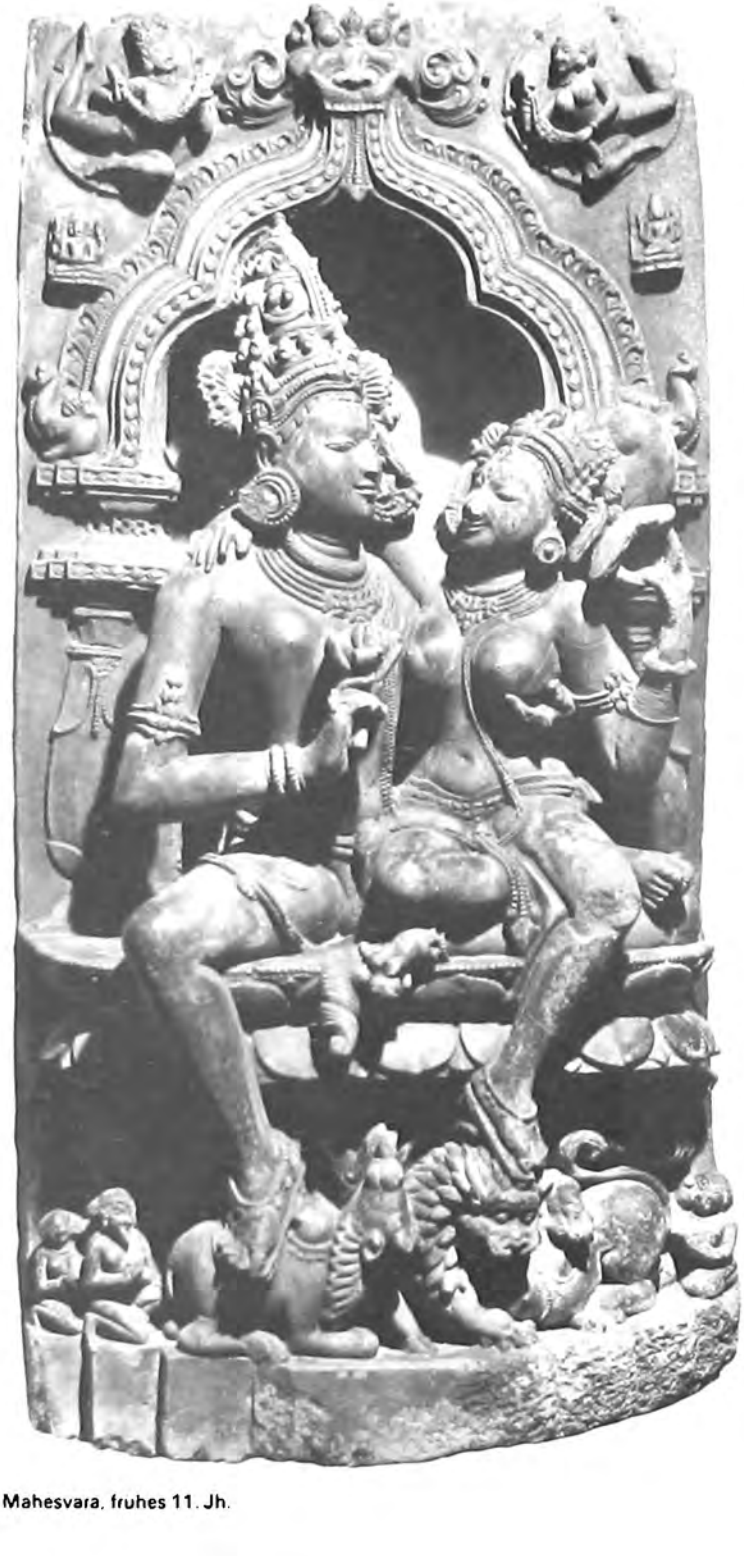
165–168 Werkverfahren des Bildhauers Raghunath Mahapatra in Bhubaneswar
169 Die *yaksi* Ambika, 12./13. Jh. Im Victoria and Albert Museum, London



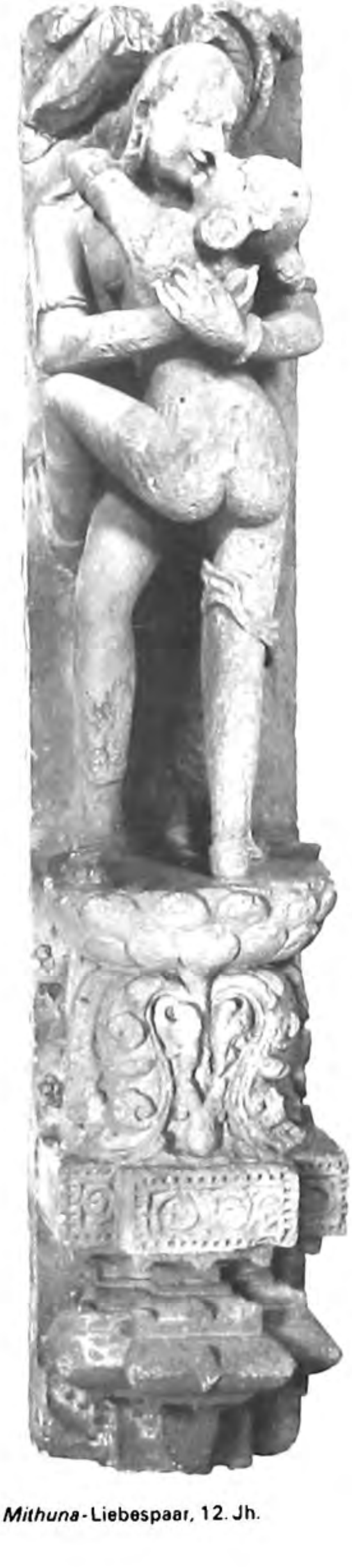
170 Lehrer mit Schülern, von Konarak, um 1250 n. Chr. Im Victoria and Albert Museum, London



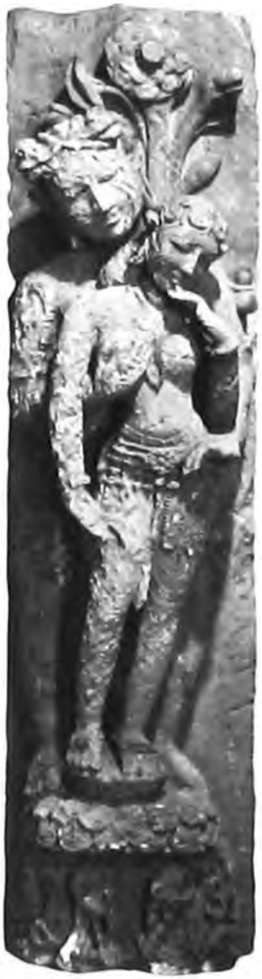
171 Uma Mahasvara,
frühes 11. Jh.
Im Museum
Rietberg Zürich
(Legat Alice Crowley)

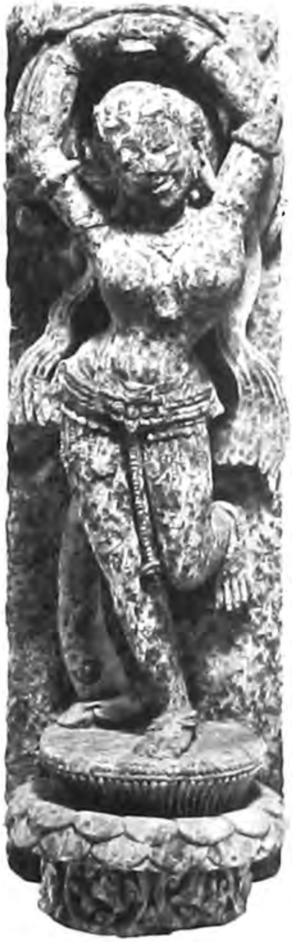


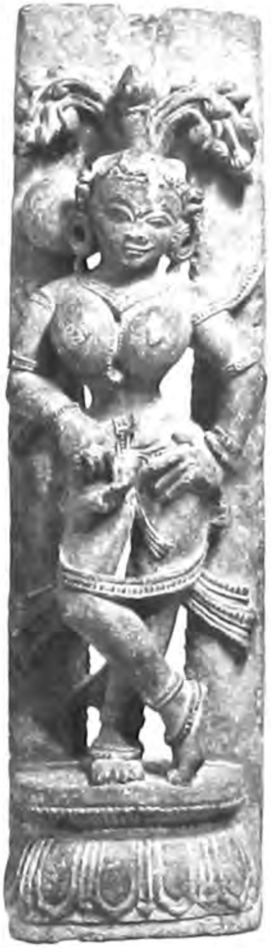
172 Uma Mahesvara, frühes 11. Jh.

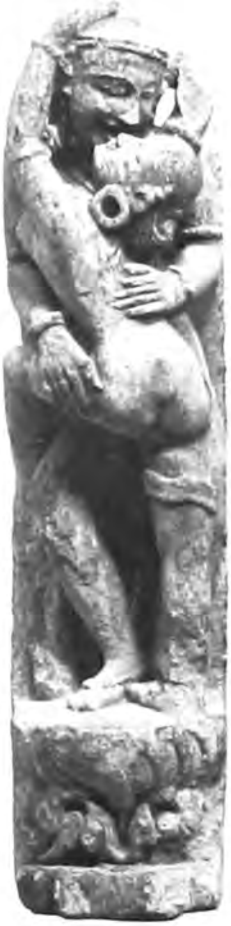


173 *Mithuna*-Liebespaar, 12. Jh.

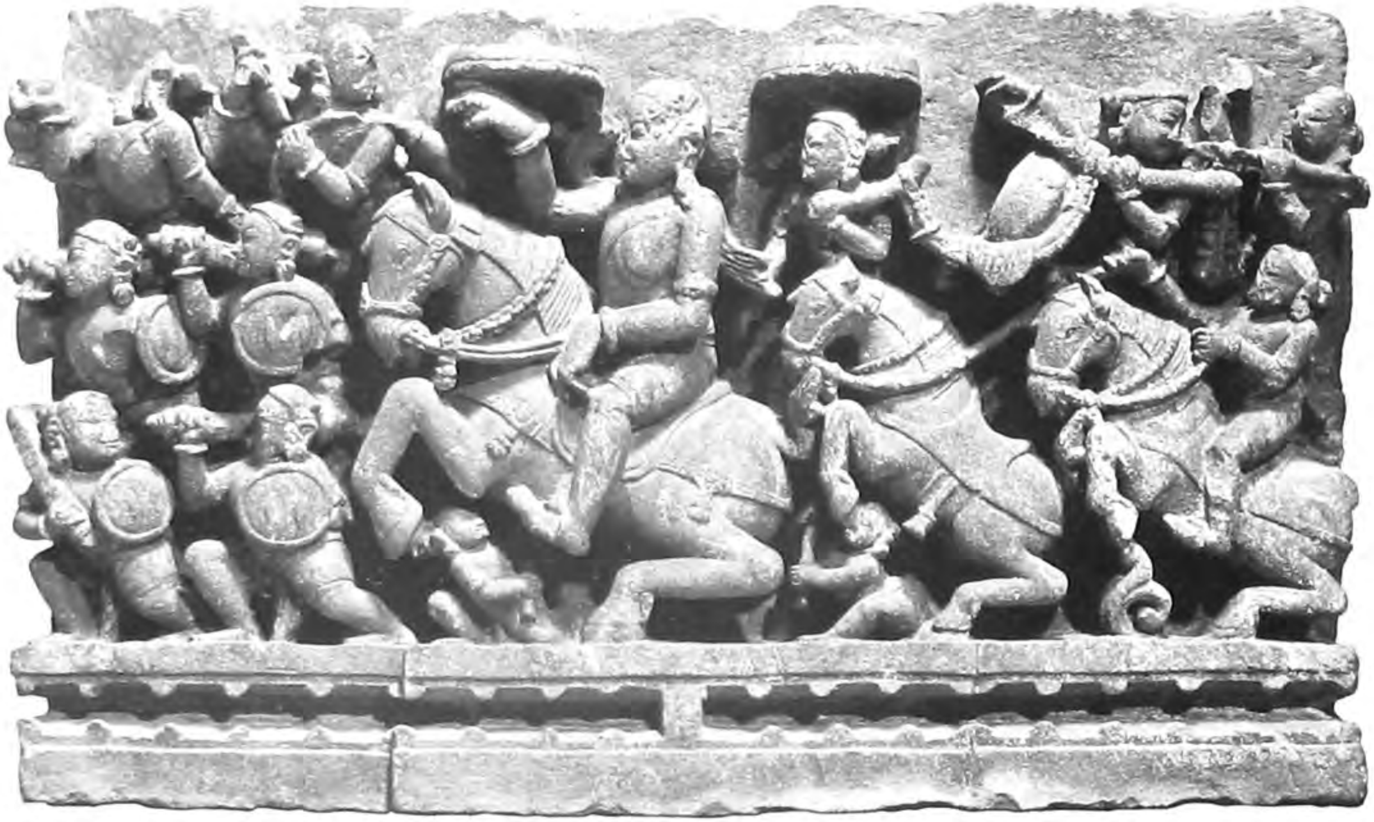

174


175

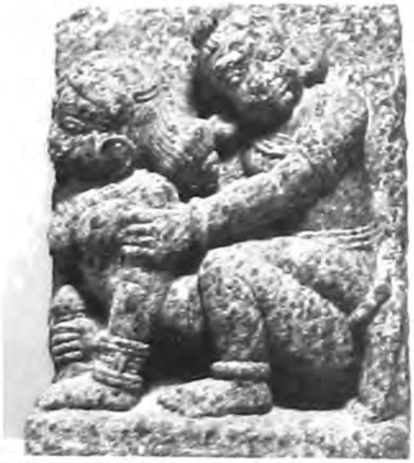

176

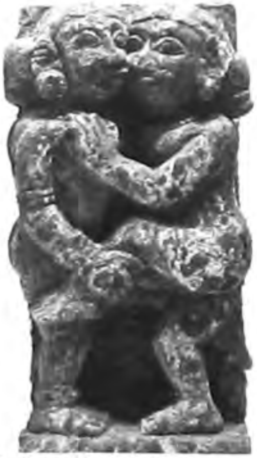

177

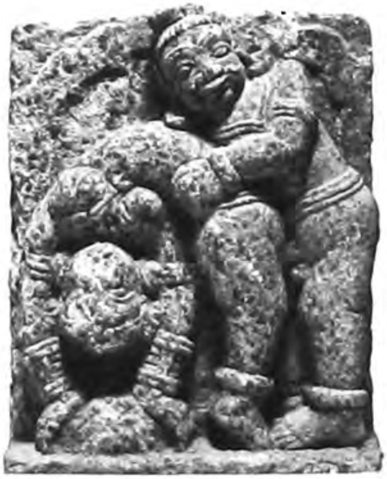
174 *Mithuna*-Liebespaar, 12. Jh.
175 *Nartaki*-Tänzerin, eventuell von Konarak, um 1250 n. Chr.
176 *Alasa kanya*-Mädchen, eventuell Nord-Orissa, 13. Jh.
177 *Mithuna*-Liebespaar, um 1250 n. Chr.



178 Relief: Ausritt zum Einholen der Braut, Puri Gegend, 13. Jh.

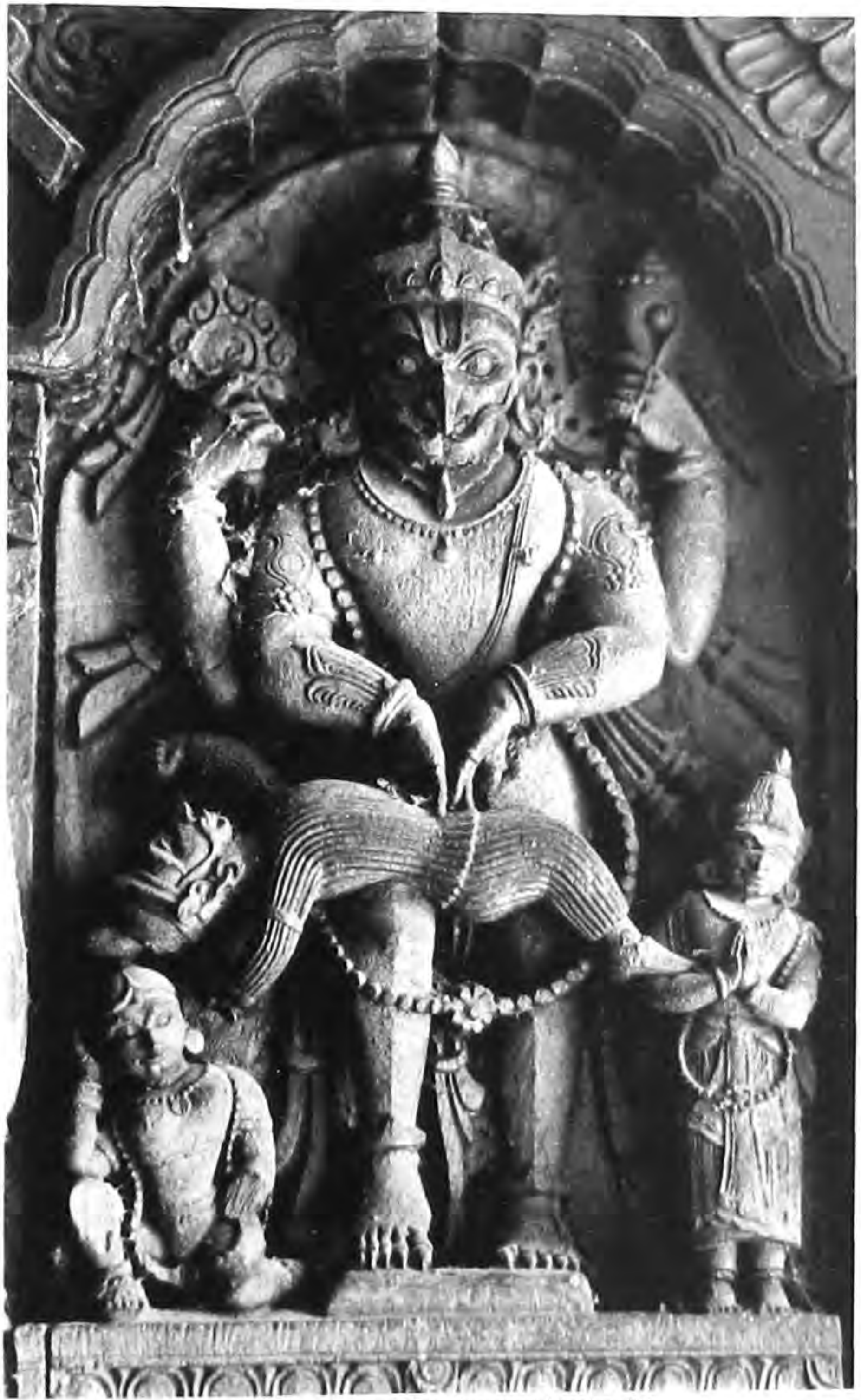






179–181 *Mithuna*-Liebespaare, von einem Basisrelief, Konarak-Gegend, evtl. 14. Jh.

181



182 Narsimha, Holztüre am Jagannatha Tempel von Belagunta (Ganjam-D.)

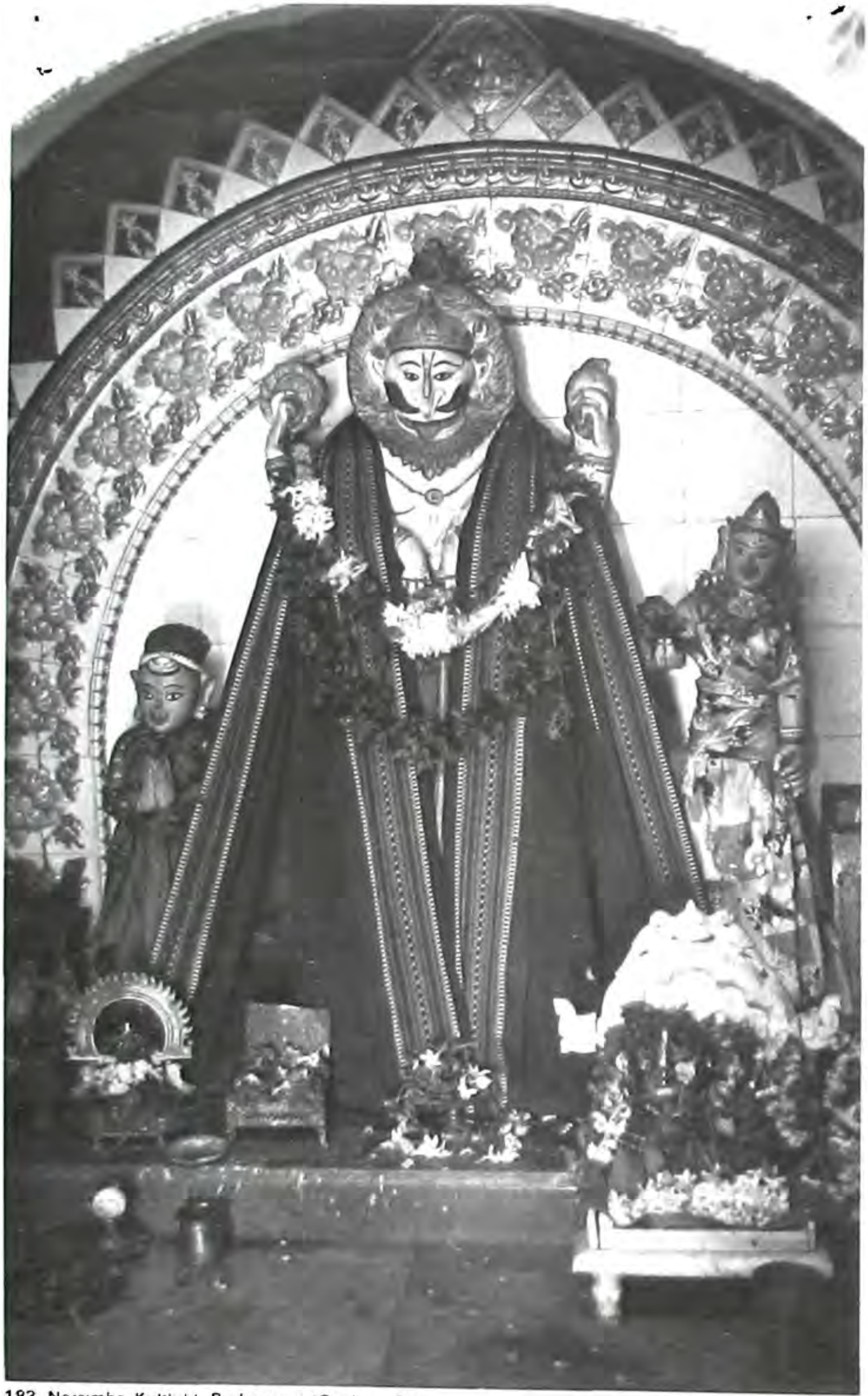
Holz

von Eberhard und Barbara Fischer und Dinanath Pathy

Da das Küstengebiet von Orissa recht feucht ist und jedes Jahr von starken Regenfällen heimgesucht wird, durch die Gebäude, Dächer und Fundamente Schaden nehmen, und da sich überall Termiten, Ameisen und anderes Ungeziefer rasch einnisten, können Holzschnitzereien nur in Ausnahmefällen mehr als ein, zwei Jahrhunderte überdauern. In Dörfern und Städten wird Holz als Baumaterial viel verwendet (s. auch S. 54). Für Skulpturen spielt Holz insgesamt eine untergeordnete Rolle, aber man findet es vor allem im Süden von Orissa sowohl für Kultbilder als auch für Verzierungen an Tempelvorhallen, Portalen zu Tempeln und Palästen und auch als dekorativen Schmuck an Häusern in Städten und Dörfern.

Holzskulpturen für Tempel und Paläste

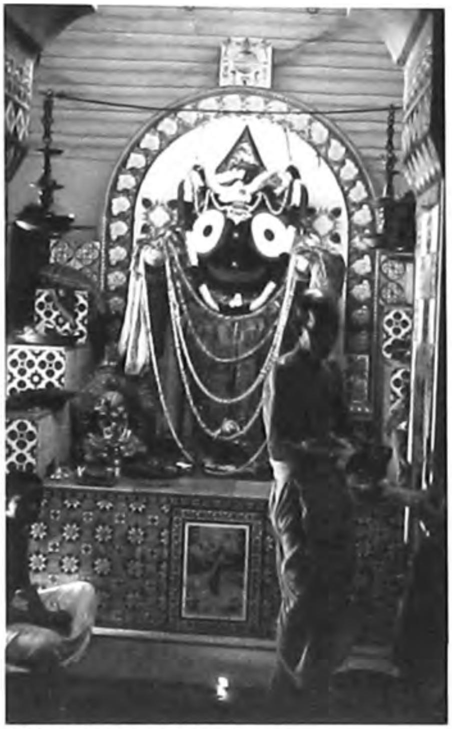
Erstaunlicherweise gibt es bislang keine Übersicht über die Holzschnitzereien an Tempeln bzw. über sonstige Holzschnitzwerke aus Orissa. Nur Fabri (1974: 181–183) widmet den beiden ihm bekannten hölzernen Tempeln ein Kapitel. Er berichtet vom Kapilesvara-Tempel (Ganjam-Distrikt), den er ins 18. Jh. datiert, und vom Virinchi Narayana-Tempel von Buguda (ebenfalls Ganjam-Distrikt), aus dem 19. Jh. Die einzigen bis heute publizierten Objekte befinden sich in Davidson (1968: S. 70 f.): ein sehr schönes Fragment eines *mandapa*-Dachschmuckes mit figürlichen Szenen und eine Türe zu einem visnuitischen Tempel. Auf Grund der geringen Information bleibt es unmöglich, die einzelnen Werke zu datieren. Gerade im Bereich des Holzschnitzens ist das Können der Handwerker bis ins Ende des 19. Jh. ungebrochen geblieben. Und alle figurativen Bild-



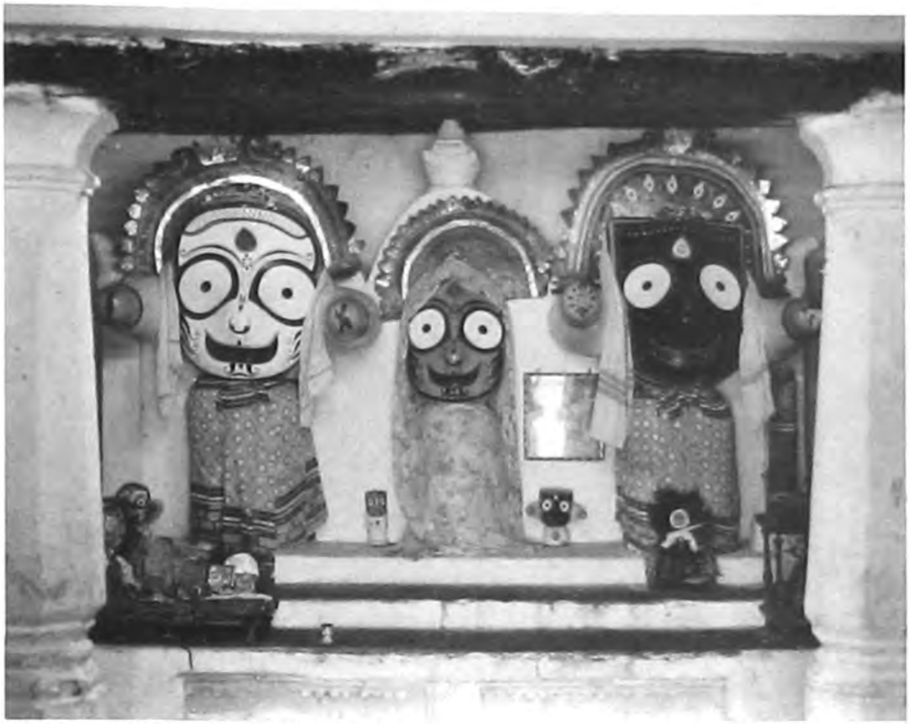
183 Narsimha-Kultbild, Berhampur (Ganjam-D.)

nisse in Holz sind für urbane Bedürfnisse ausschliesslich von traditionell ausgebildeten *citrakara*, Kunsthandwerkern der Mahapatra- und Maharana-Gruppen, hergestellt worden.

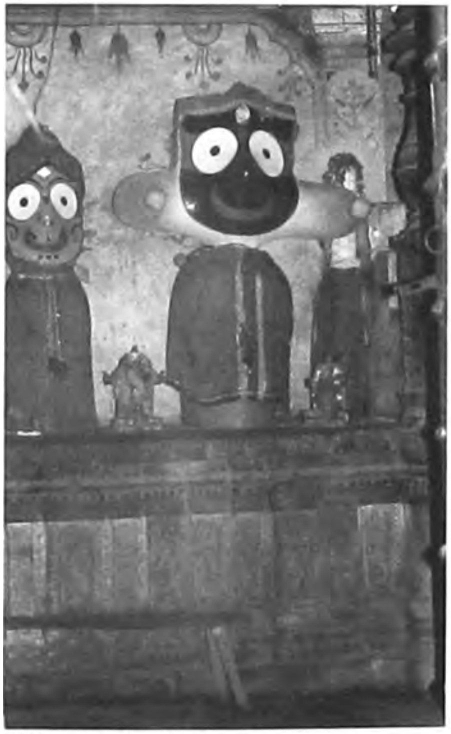
Eine der wichtigsten Aufgaben einzelner Mahapatra-Familien von Orissa ist die Herstellung von Götterbildern, insbesondere vom «hölzernen Gott» Jagannatha. In regelmässigen Intervallen muss das Bild der Gottheit erneuert werden. Über dieses äusserst interessante, und jahrhundertelang geheim gebliebene Ritual sind wir durch Tripathi (1978: 223–264) informiert. Heutzutage werden die Kultbilder alle 12 oder 19 Jahre erneuert, heisst es doch in alten Texten, dass gemalte Bilder alle Jahre, Kultbilder aus Holz *(daramavi)* alle zwölf Jahre, solche aus Metall alle tausend und aus Stein alle zehntausend Jahre erneuert werden müssen. Dann werden für die Gläubigen die Kultbilder krank, der Tempel wird geschlossen, und in dieser *anavasara*-Periode werden sie neu erstellt. Die Zeremonie selbst wird *navakalevara* genannt; Mitglieder der Sabara-Daita-Kaste, aber auch die Brahmanen und besonders der Rajaguru des Königs nehmen (im Falle von Puri) daran teil. Der wichtigste erste Schritt führt die Gruppe von Puri nach Kakatpur in den Tempel der Göttin Mangala. Hier übernachten alle, um im Traum von der Göttin zu erfahren, wo sich der *nim*-Baum befindet, aus dem das Kultbild geschaffen werden soll. Dieses weiche Holz wird traditionellerweise verwendet, obwohl widerstandsfähiges Teakholz durchaus vorhanden wäre. Der geeignete Baum muss mindestens fünf Eigenschaften aufweisen, wie z.B.: seine Rinde muss dunkel sein, er muss vier Zweige besitzen, ein Siva-Tempel und ein Verbrennungsplatz sollen in der Nähe sein, keine Parasiten oder Lianen dürfen an dem Baum wachsen, ein Termitenhügel soll neben ihm stehen, Schlangen sollen in seiner Nachbarschaft leben, und zwei Zeichen für die Waffen Visnus müssen erkennbar



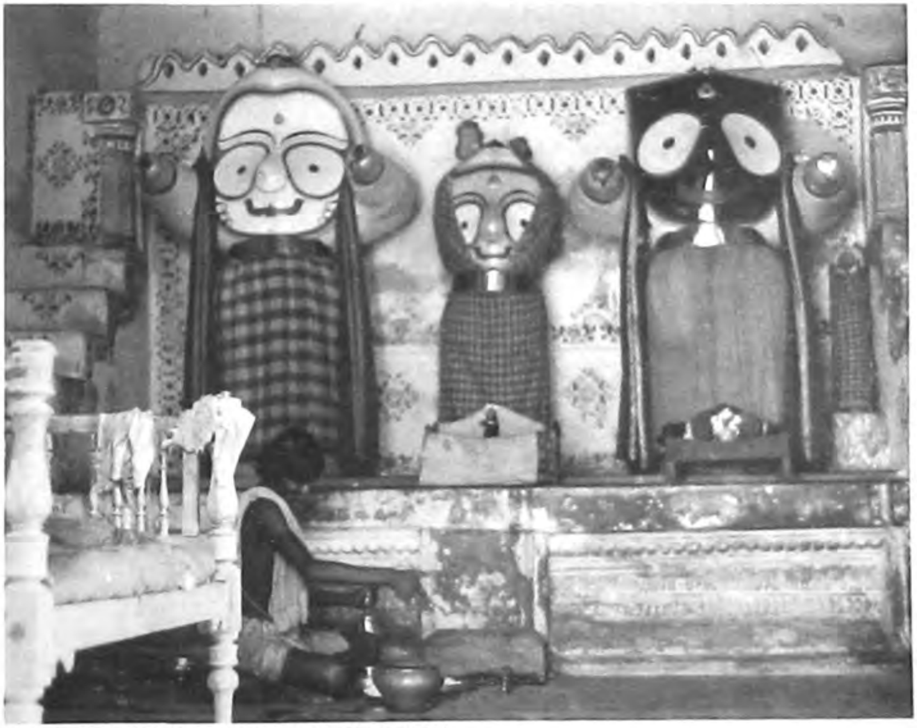
184 Dadhivamana, Berhampur



185 Jagannatha Trias, Gunpur (Koraput-D.)



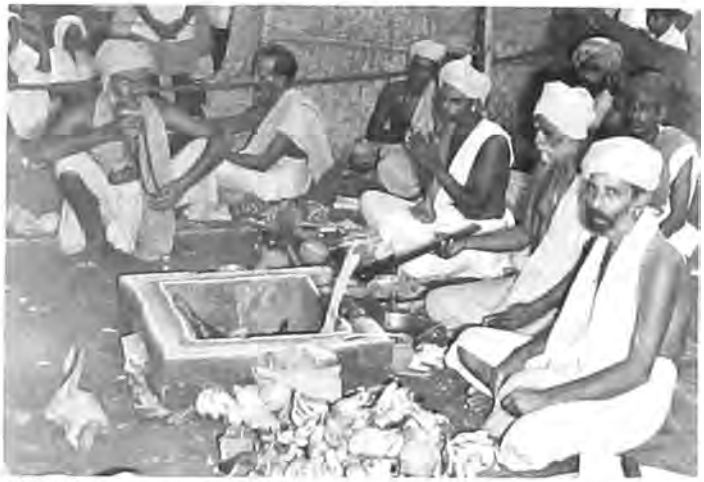
186 Jagannatha Trias



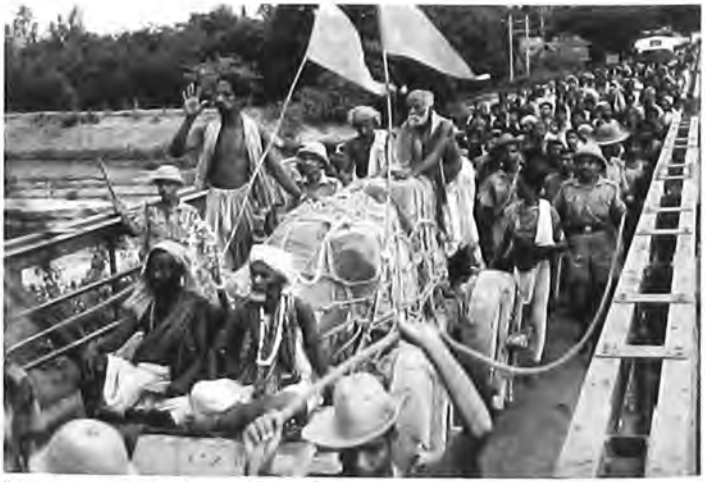
187 Jagannatha Trias, Digapahandi (Ganjam-D.)

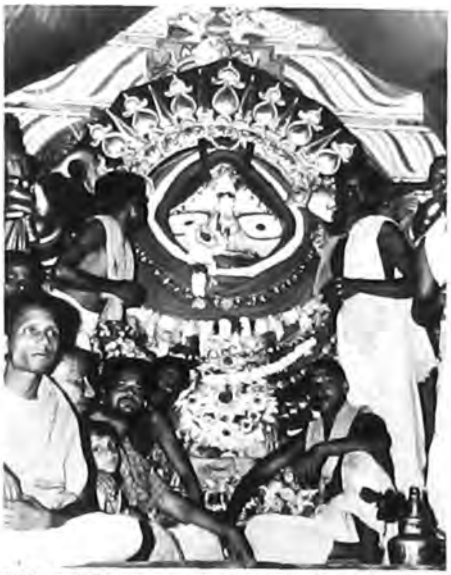
sein. Interessanterweise widersprechen einige dieser Gebote den klassischen Schriften. Nach einigen Reinigungsritualen wird vor dem Baum ein Opferplatz mit Feueraltar errichtet, spezielle Mantra-Verse werden rezitiert, acht Körnersorten gesät, Laksmi und Narsimha angerufen, Träume gedeutet, ein dreitägiges Opferfest durchgeführt, 32 Gottheiten, wie Himmelsrichtungsgötter, Durga, Narsimha usw., werden in Wassergefässen verkörpert und angerufen, goldene, silberne und eiserne Äxte magisch geladen, ein symbolisches Tieropfer wird veranstaltet (ein Kalebassenkürbis mit vier hineingesteckten Stockbeinen wird entzweigehauen) und schliesslich der Baum gefällt, entastet und entrindet, zu einem etwa 2,5 m langen Block gerichtet, mit Seidenstoffen eingehüllt und auf einem neu erstellten Wagen zum Tempel gezogen. In den kommenden zwei Wochen wird das Kultbild geschnitzt und wird das *brahmapadartha* der alten Statue in die neue übertragen; dann gelten die rituellen Helfer als unrein und müssen spezifische Reinigungszeremonien durchführen, bevor die Kultbilder schliesslich mit Seidenstoffen und Baumwollbändern umwickelt und bemalt werden können. Das Schnitzen und Malen findet im Tempel selbst statt. Die alten Kultbilder aber werden in *kioli vaikuntha* beerdigt. An derselben Stelle werden auch alle anderen hölzernen Bildwerke vergraben, so diejenigen, die den *ratha vatra,* Prozessionswagen, zieren, so die *parsva devata,* Nebengottheiten, aber auch die geschnitzten Pferde und *apsara,* himmlischen Wesen. Sie müssen jedes Jahr neu geschnitzt werden. Beim Malen der Kultbilder schliesslich, das an zwei Tagen zu geschehen hat, werden die Augäpfel ausgespart: Diese werden – in Puri – von einem Brahmanen

188 Verlassen des Jagannatha-Tempels, Puri

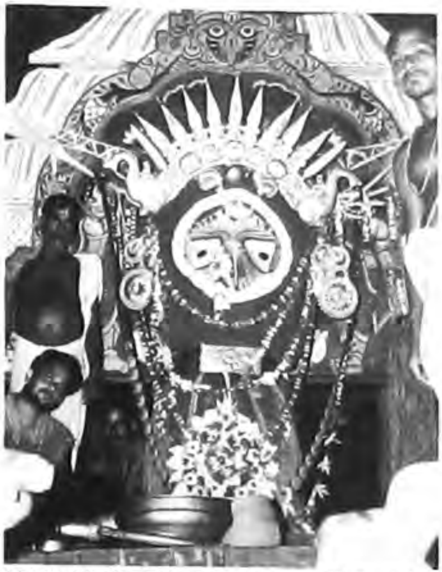

189 Opferzeremonie beim Baum

190 Fallen des Baumes

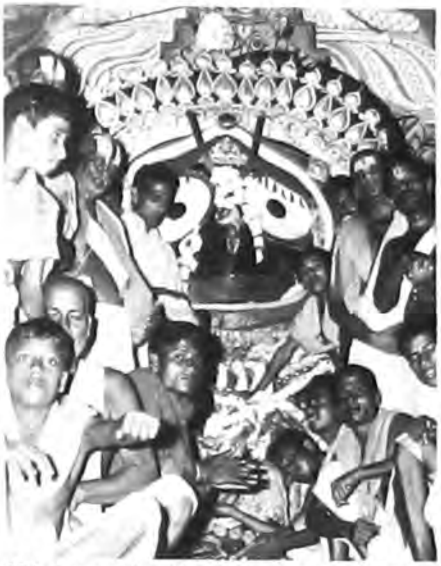

191 Transport des Baumes nach Puri



192 Balabhadra, Puri mit «goldenem Schmuck bedeckt» *(suvarna vesa)*



193 Subhadra, Puri mit «goldenem Schmuck bedeckt» *(suvarna vesa)*



194 Jagannatha, Puri mit «goldenem Schmuck bedeckt» *(suvarna vesa)*

195 *Cakra*-Diskus. Zeichen

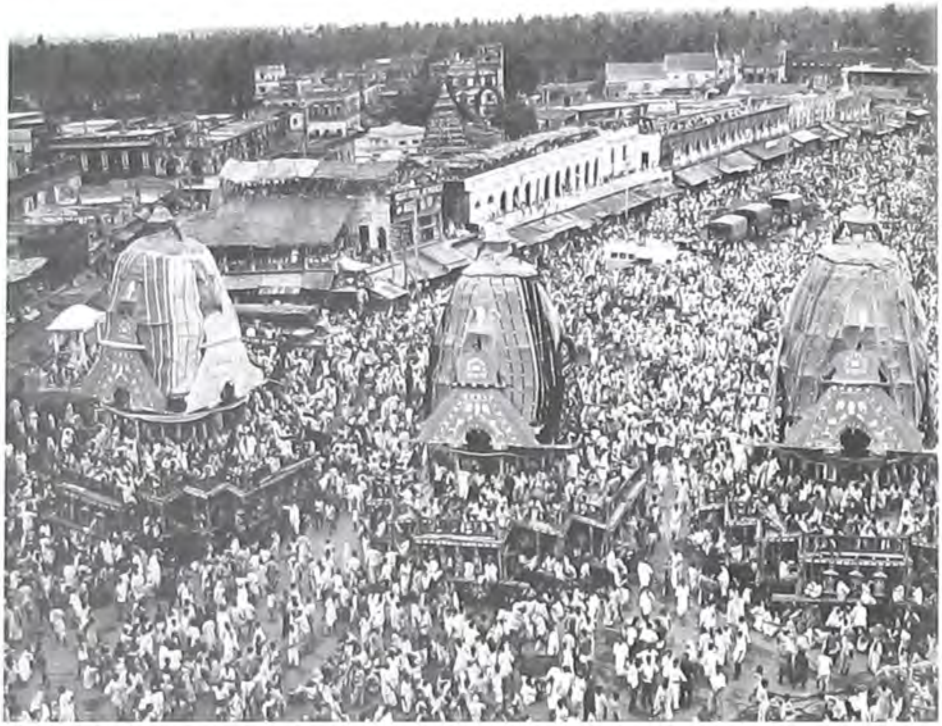
196 *Sanka*-Muschelhorn. Zeichen

unter Rezitation von Rigveda-Texten ausgefüllt. Abschliessend wird das Kultbild im Schein eines Spiegels gebadet und gereinigt, und schliesslich ist es bereit, um in der grossen Wagenprozession dem Volk gezeigt zu werden. Dies Wagenfest, *ratha yatra*, in Puri für Jagannatha immer im Juli (in Bhubaneswar für Siva im April), ist für die Schreiner des jeweiligen Ortes von besonderer Wichtigkeit, weil dann die Wagen neu hergerichtet werden müssen. Im Gegensatz zu den südindischen Tempelwagen werden diejenigen von Orissa nach dem Fest nämlich bis auf ein Grundgerüst abgeräumt und die Figuren beerdigt.

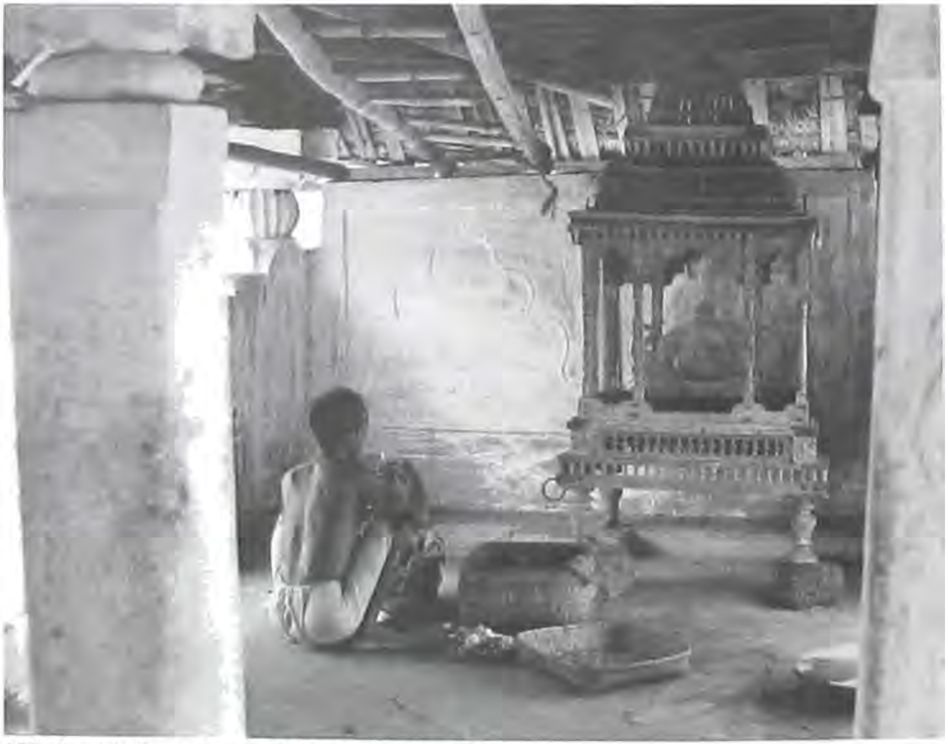
Die Wagen gelten als hölzerne Miniaturtempel. Sie haben drei Stockwerke. Am untersten sind die massiven Wagenräder befestigt und der zentrale Pfosten, der die Plattform stützt. Auf dieser befindet sich der zentrale Raum, umgeben von vier Säulen, *naika khambha* genannt, in den die Kultbilder gestellt und festgebunden werden. Das darüber gelegte Dach ist pyramidenförmig und von *dhadhinauti*, einem *kalasa*-Topf, dem *cakra*-Diskus und *pataka*-Fahnen bekrönt. Meist werden nur wenige Figuren am Wagen angebracht, sogenannte *sakhi*-Frauen, grosse Pferde bei den Pfeilern und *makara*-Krokodile, dazu noch die verschiedenen *parsva devata*, Nebengottheiten.

Für kleinere Prozessionen werden tragbare Schreine verwendet. In Orissa gibt es drei Typen: *Vimana* ist ein vergrössertes Tablett mit geschwungener Rückwand, unter dessen Boden zwei grosse Balken gebunden sind, die auf den Schultern der Gläubigen abgestützt werden; *caudala* haben einen rechteckigen Boden, Säulen an den Ecken und ein Pyramidendach. An allen vier Seiten stehen Balken vor oder können in Ringe eingesetzt werden, so dass viele Gläubige gleichzeitig beim Tragen teilnehmen können. Solche Prozessionsschreine sind oft reich mit Holzschnitzereien dekoriert. *Tamjan* sind Sänften, wie sie auch Fürsten verwenden. Sie waren früher oft mit edlen Metallen und wertvollem Schmuck geschmückt.

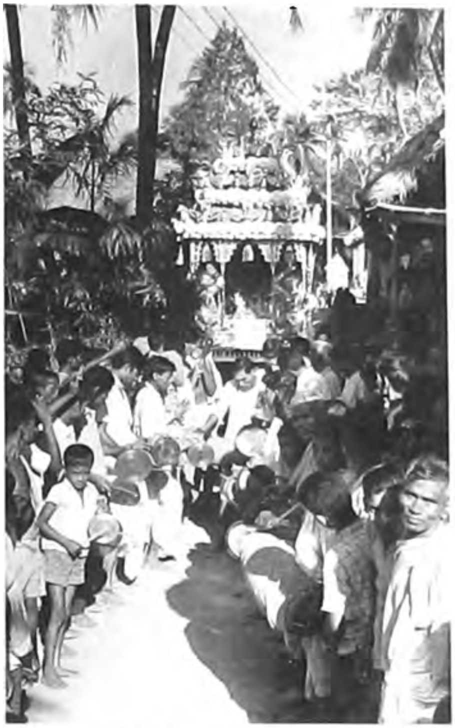
Tempel und *matha*-Tempelheime besitzen oft Hallen, *mandapa* genannt, die mit Holzschnitzereien verziert sind. Auch sind sehr häufig Vorbauten und Treppenaufgänge, schwere Säulen, Vordächer usw., dann vor allem Türrahmen, doppelflügelige Türen, Türstürze und eventuell auch die Schwellen von Tempeln mit Holzschnitzereien dekoriert, insbesondere in der Gegend von Puri und im Ganjam-Distrikt. Die meisten Türen, die wir gesehen haben, zeigen die zehn Inkarnationen Visnus, dazu noch Laksmi und Sarasvati, ab und zu auch *Krisna lila*-Szenen. Meist sind es Reliefplatten, die in Kassetten der Türen eingelassen sind. Obwohl die meisten aus dem späten 18. oder sogar 19. Jh. stammen, sind viele recht lebendig gearbeitet.



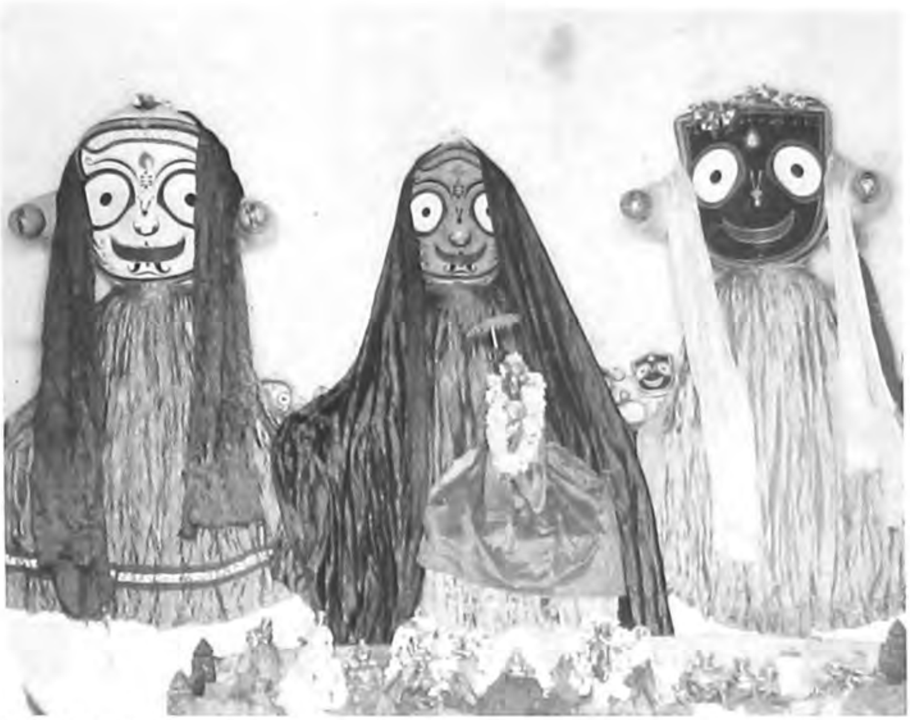
197 Grosse Wagenprozession Puri



198 *Caudala*-Prozessionssanfte. Baghmari (Puri-D.)

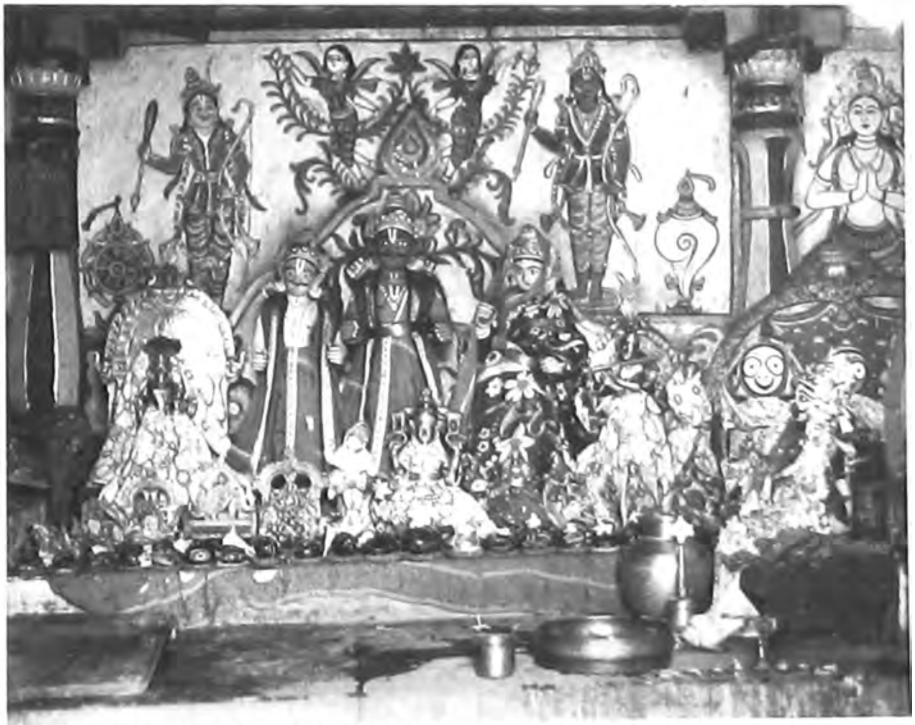


199 Prozession. Puri

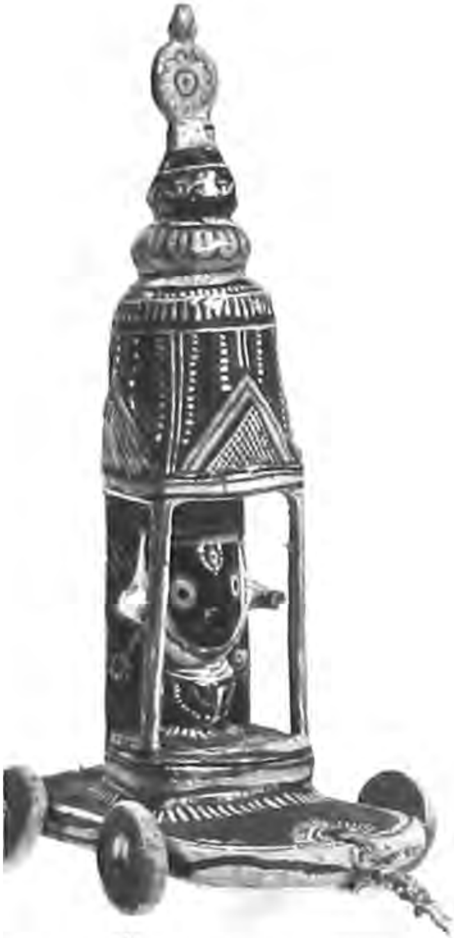


200 Jagannatha Trias. Gunpur (Koraput-D.)

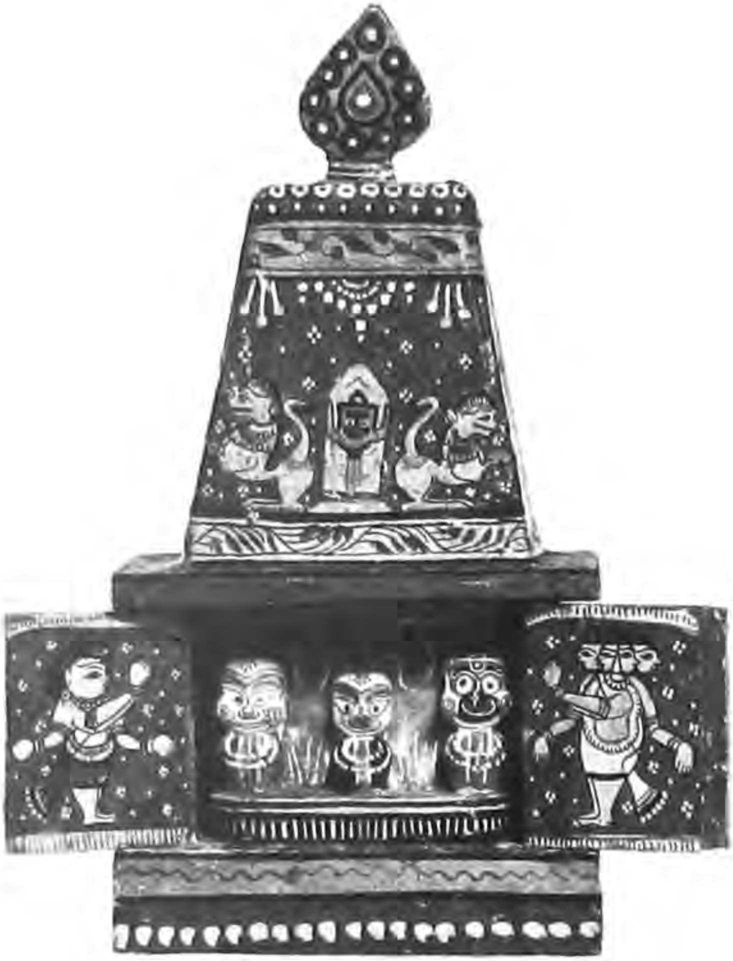
201 Prozessionsgerät. Buguda



202 Geschmückter Altar. Buguda (Ganjam-D.)



203 Jagannatha *ratha*-Wagen, Dhenkanal



204 Jagannatha-Schrein als Souvenir aus Puri

Hölzerne Kultfiguren, die regelmässig verehrt werden, haben wir in öffentlichen Tempeln und *matha*-Tempelheimen recht selten und wenn nur im Ganjam-Distrikt gefunden. So befindet sich im Radhakant-Tempel von Digapahandi ein hölzernes Radha-Krisna-Paar, ein ähnliches auch im Gopinath-Tempel von Berhampur; die hölzerne Kultfigur des Narasimha wird im Laksmi Narsimha-Tempel und ein Visnu-Laksmi-Kultbild im Laksmi Narayana-Tempel in Berhampur verehrt. In mehreren Tempeln aber sind die um einen steinernen Krisna gruppierten Nebenfiguren aus Holz. Die vielleicht grösste Zahl von Holzfiguren befindet sich in Tempeln von Parlakhemundi, so Dvarkanatha, Rukmini, Satyabhama, Radhagovinda Swami, Radha, Lalita, Nityananda, Caitanya, Govranga. Mit Krisna zusammen unter einem Gewand sind Radha und Lalita aufgestellt, seine angetraute Gattin steht abseits.

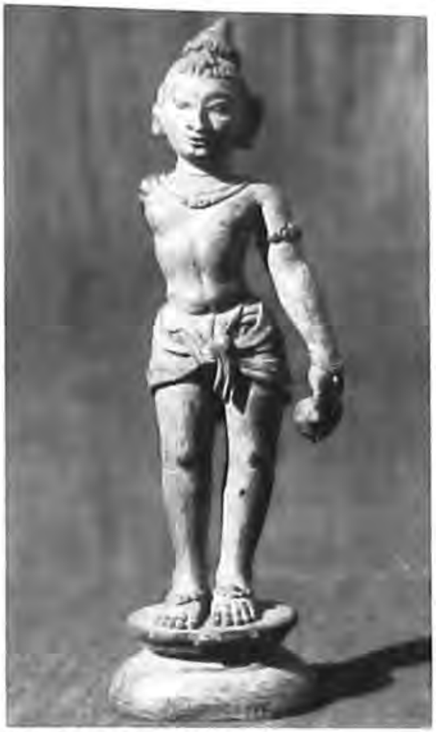
In verschiedenen Tempeln und *matha*-Institutionen werden etwa 50 cm hohe Figuren aufbewahrt, oft irgendwo an der Wand aufgehängt oder in Bündeln verstaut, die bei Festen hervorgeholt, dekoriert und um das Krisna-Kultbild gruppiert werden. Es sind verschiedene Lieblinge des Gottes, vor allem *gopi*-Hirtinnen, manchmal auch Hirten und Krisnas Halbbruder Balarama. Dass auch diese Skulpturen jüngeren Datums sein können, beweisen die hübschen Figürchen, die wir in Nayagarh photographieren konnten und die um die Jahrhundertwende angefertigt worden sind.

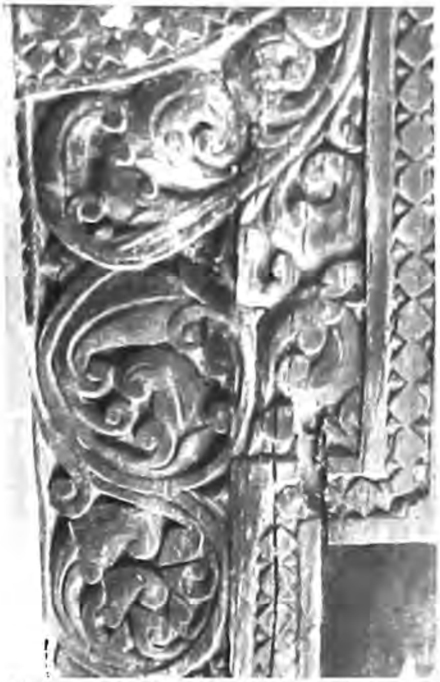
Der berühmteste Tempel mit Holzschnitzereien ist der Viranchi Narayana-Tempel von Buguda (Ganjam-Distrikt), der von Sri Kara Bhanja, dem Raja von Gumsar, nach seiner Krönung (1790) erbaut worden ist. Fabri (1974: 183) berichtet von einem Gespräch mit einem lokalen Angehörigen der Mahapatra-Familie, der erklärte, die Holzschnitzereien seien das Werk seines Vaters, würden also (zusammen mit den Malereien) ins Ende des 19. Jh. datieren. Es ist wahrscheinlich, dass man die vielen Holzschnitzereien differenzierter betrachten muss. Ohne Zweifel sind einige um die Jahrhundertwende geschnitzt worden (so z. B. die Gruppe des ausgemergelten Paares), anderes verrät aber deutlich einen früheren Stil, der wohl gleichzeitig mit den Malereien ins frühe 19. Jh. zurückreicht. Leider ist jüngst sehr viel Reliefwerk mit dicker Ölfarbe überstrichen worden, was die Details verschlirkt, hässlich macht und den Stil der Schnitzereien verhüllt.

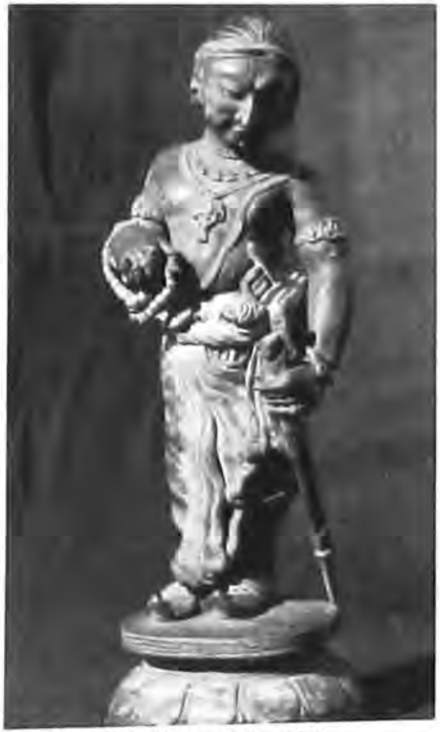
Einen Jagannatha-Tempel mit reichem Holzschnitzwerk haben wir in Navrangpur (Koraput-Distrikt) gefunden. Leider sind auch hier die meisten Reliefs mit Silberfarbe oder mit bunten Ölfarben bepinselt, so dass man nur einen groben Eindruck von den vielen Szenendarstellungen erhält. Wie in Buguda sind die Kapitelle des Tempelumgangs und die Vorhalle verziert, die Türe mit Reliefs bedeckt und auch der Rahmen und das Gebälk reich ausgeschmückt. Diese Schnitzereien gehören vermutlich dem Ende des 19. Jh. an und zeigen vor allem *Krisna lila*-Szenen.

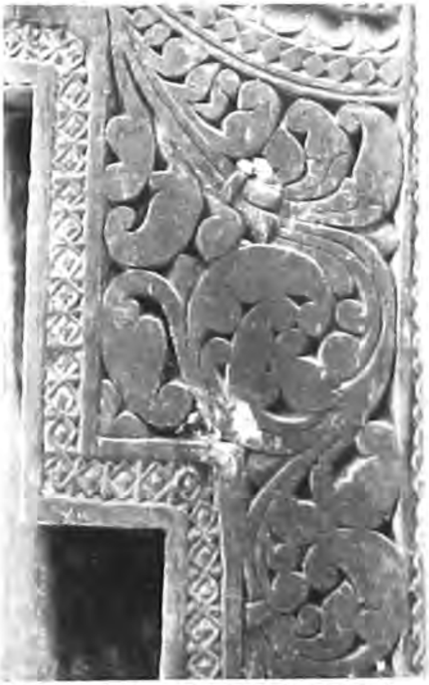
In Bismagiri (Ganjam-Distrikt), Gunpur (Koraput-Distrikt), Berhampur (Ganjam-Distrikt) haben wir mit Reliefs verzierte Tempeltüren gefunden. Die meisten zeigen Kassetten von verschiedenen Formaten und geben visnuitische Themen wieder. Uns scheinen allerdings die meisten dieser Türen ins 19. Jh. zu datieren, obwohl sie meist vorzüglich geschnitzt sind.

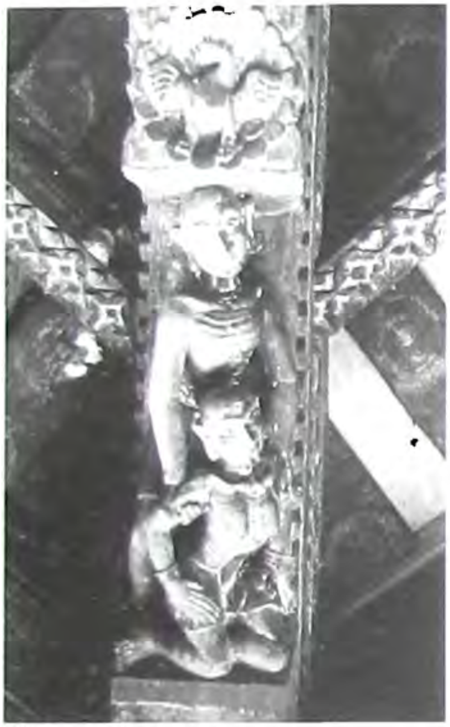
Leider haben wir keinen der vielen alten Fürstenpaläste intakt gefunden, um die einst üppige Holzarchitektur zu dokumentieren: Das meiste musste Modernisierungen weichen oder aber ist abgebrochen und verhandelt worden. In Digapahandi findet man an der Palastruine nur noch wenig hölzerne


205 Rama. Holz, Nayagarh (Puri-D.)

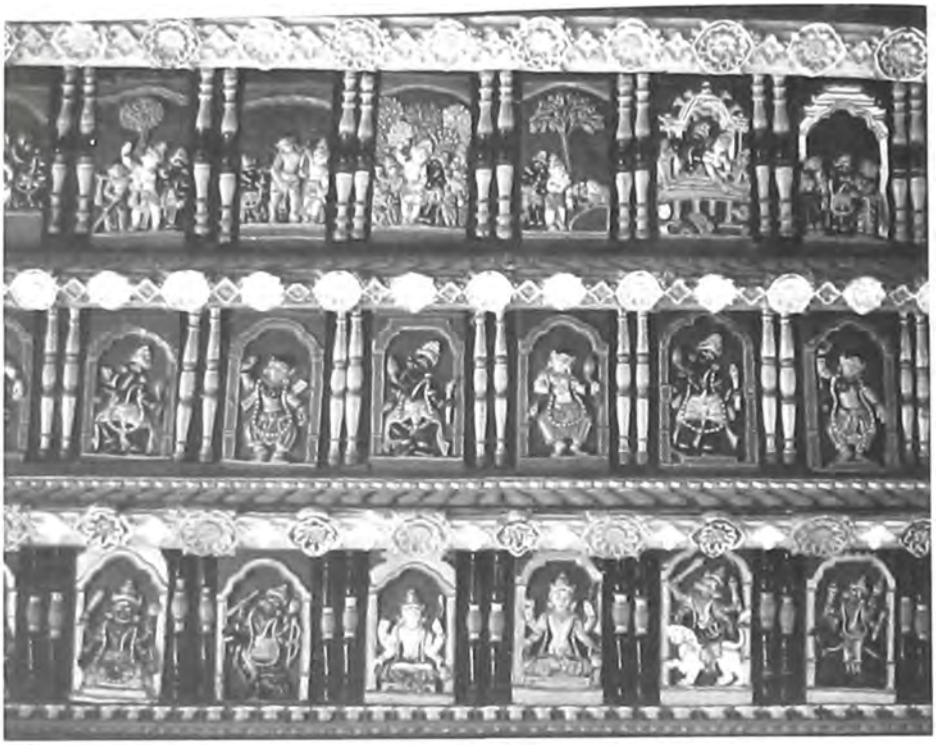

207 Holzbrett. Palast von Digapahandi


206 Fürst. Holz, Nayagarh (Puri-D.)


208 Unvollendete Schnitzerei. Digapahandi



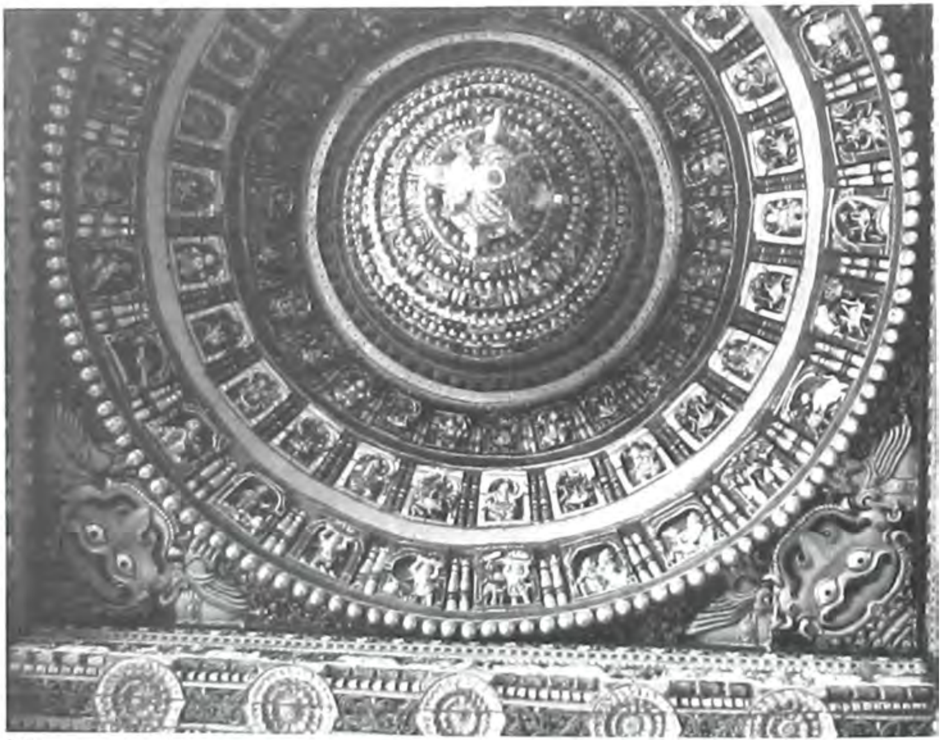
209



210

Zierleisten, darunter aber einige, die von dem einst reichen Rankenwerk eine Vorstellung geben. Der Palast datiert teilweise ins frühe 19. Jh. (der dortige Jagannatha-Tempel wurde nach 1790 erbaut, s. Mahapatra, 1977: 50) und ist in seinem Rankenwerk erstaunlich ähnlich einer Tempeltüre, die Davidson (1968: S. 71) abbildet. Unfertige Reliefs, die in diesem Zustand in den Palast eingebaut worden sind, zeigen das Werkverfahren deutlich. Zuerst wurden die Hauptlinien eingeritzt, dann die Vertiefungen scharfkantig ausgehoben und erst später die schrägen Flächen und die Rundungen ausgearbeitet.

209, 210 Viranchi Narayana-Tempel. Buguda (Ganjam-D.)
211 *Mandapa*-Decke. Viranchi Narayana Tempel, Buguda (Ganjam-D.)
212, 213 Alte Schnitzerei. Buguda (Ganjam-D.)
214 Ture im Palast von Digapahandi (Ganjam-D.)

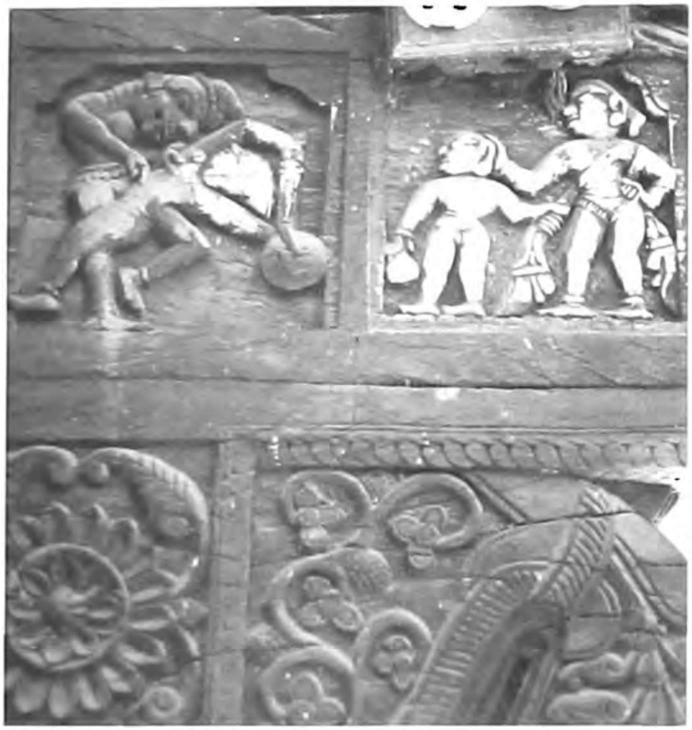


211

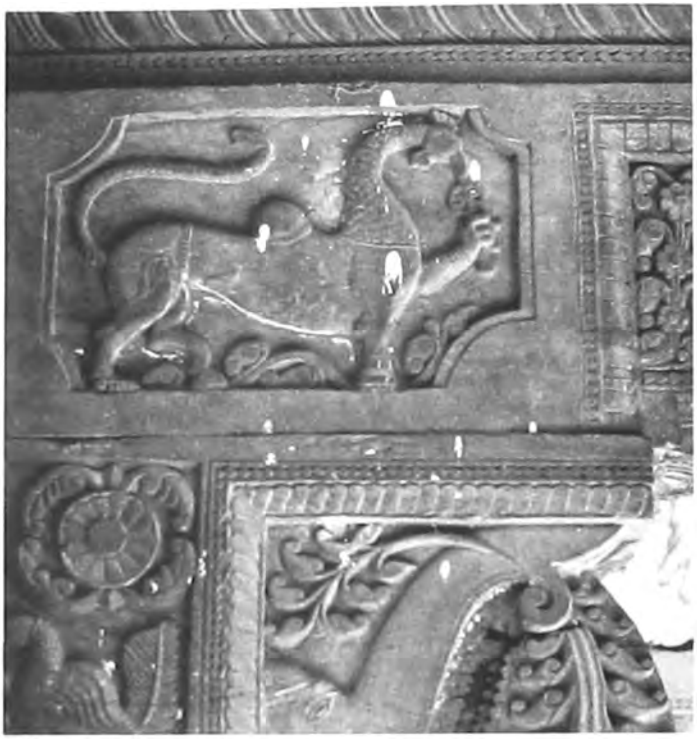
12

213

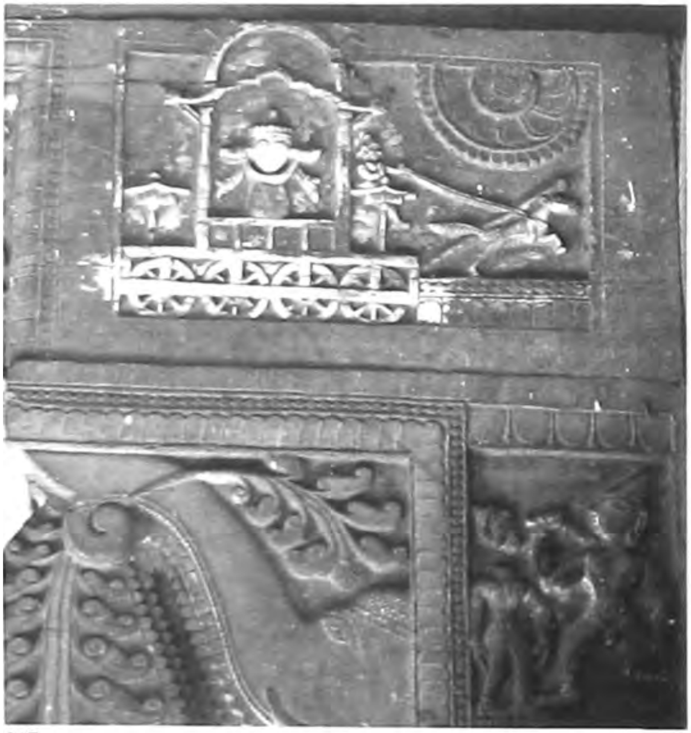
214



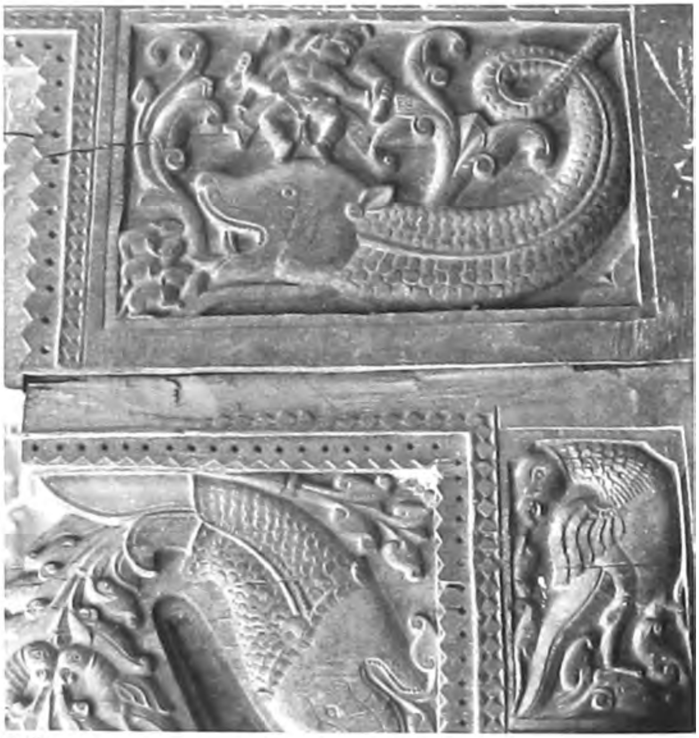
215–218 Schnitzerei, Jagannatha Tempel. Navrangpura (Koraput-D.)



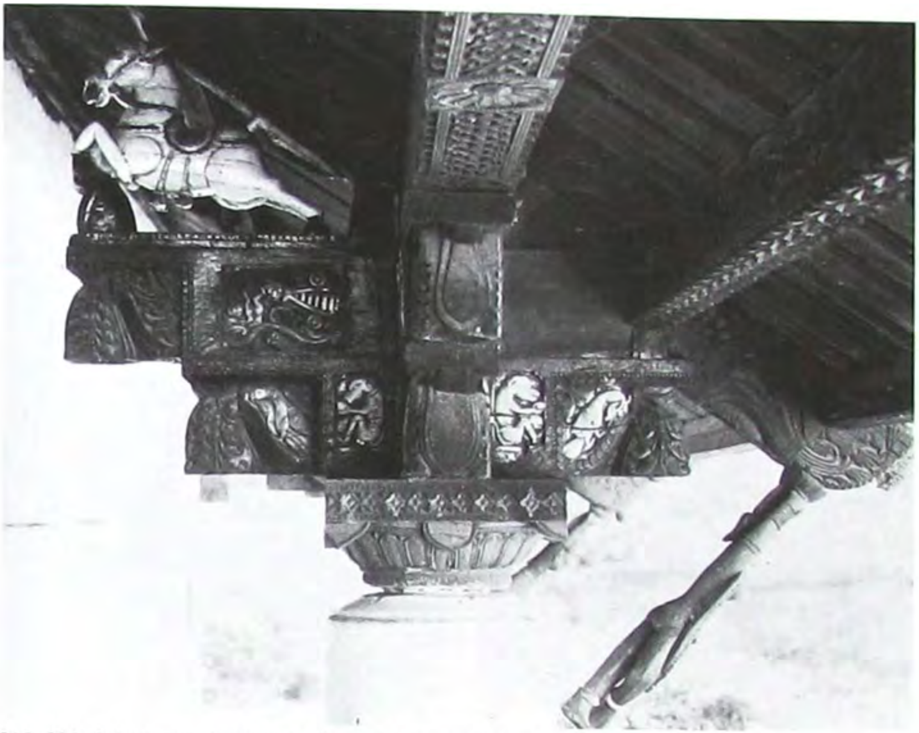
216



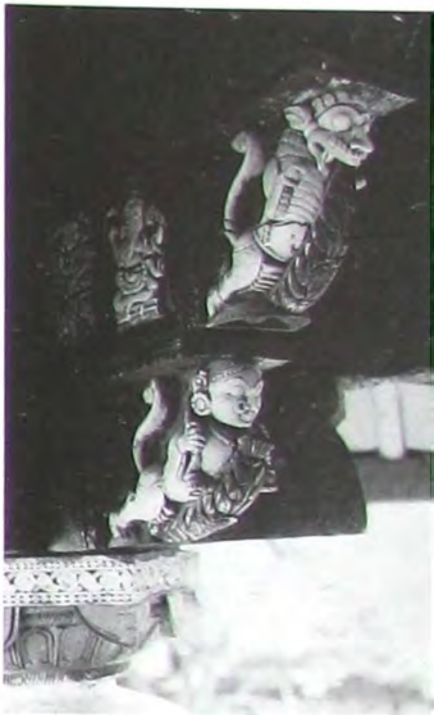
217



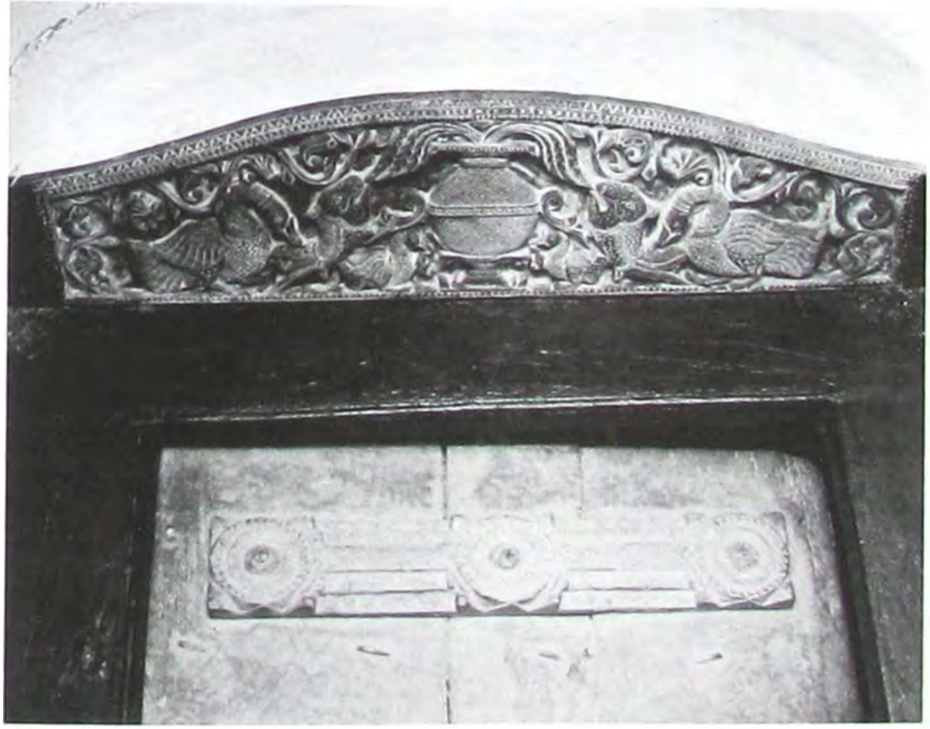
218



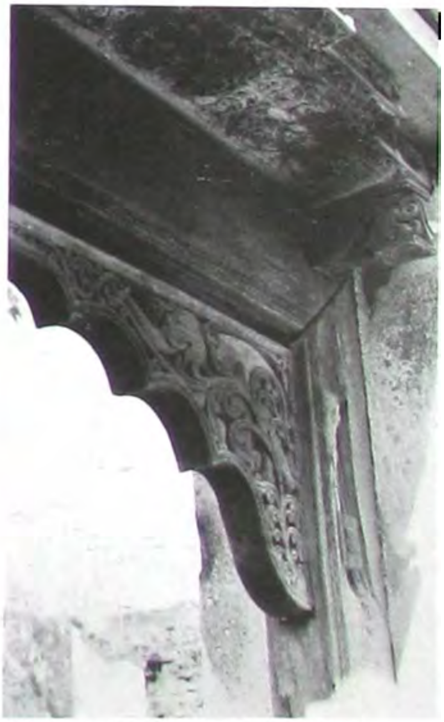
219, 220 Schnitzerei, Jagannatha Tempel. Navrangpura (Koraput-D.)



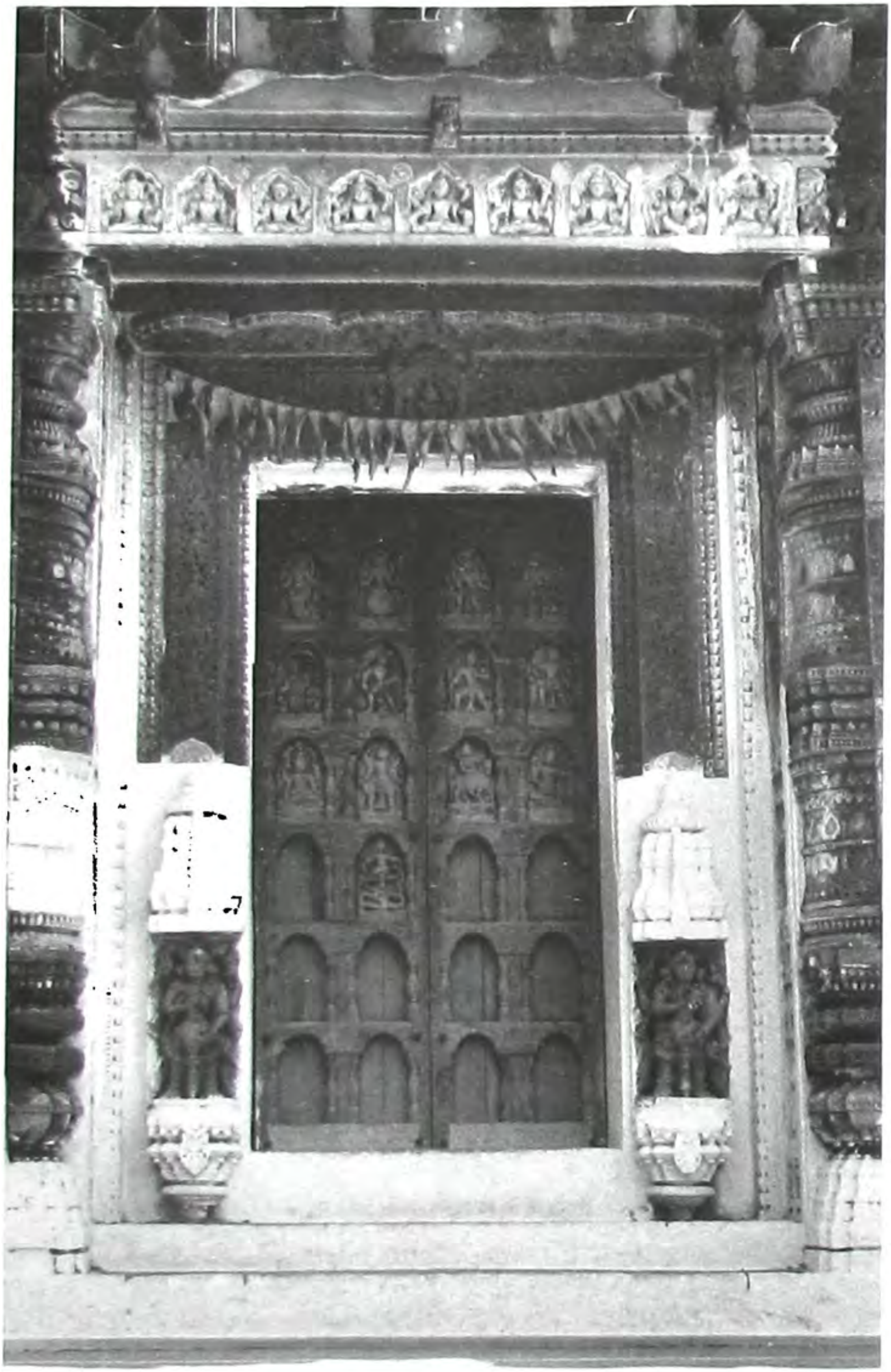
220



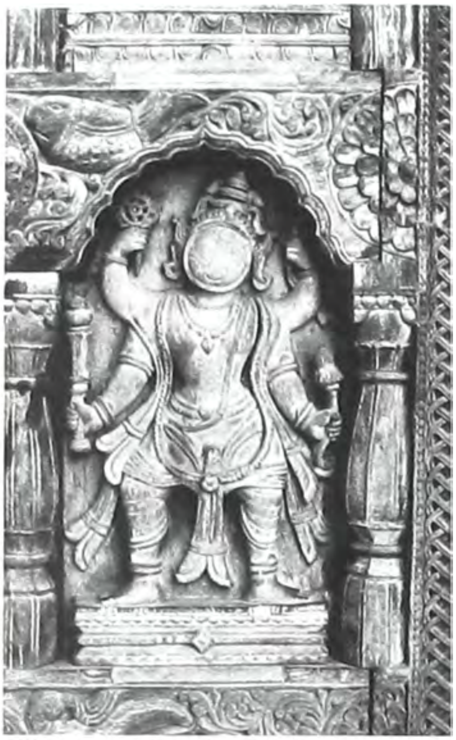
221 Türbrett. Chikiti (Ganjam-D.)



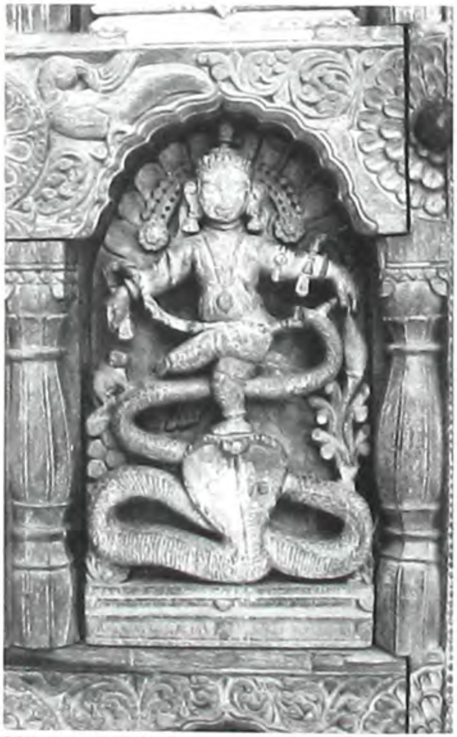
222 Türrahmen. Palast von Digapahandi



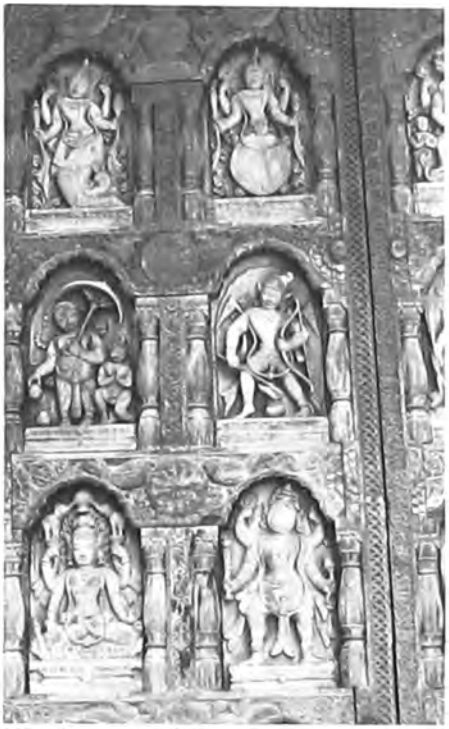
223 Türe am Jagannatha-Tempel. Belagunta (Ganjam-D.)



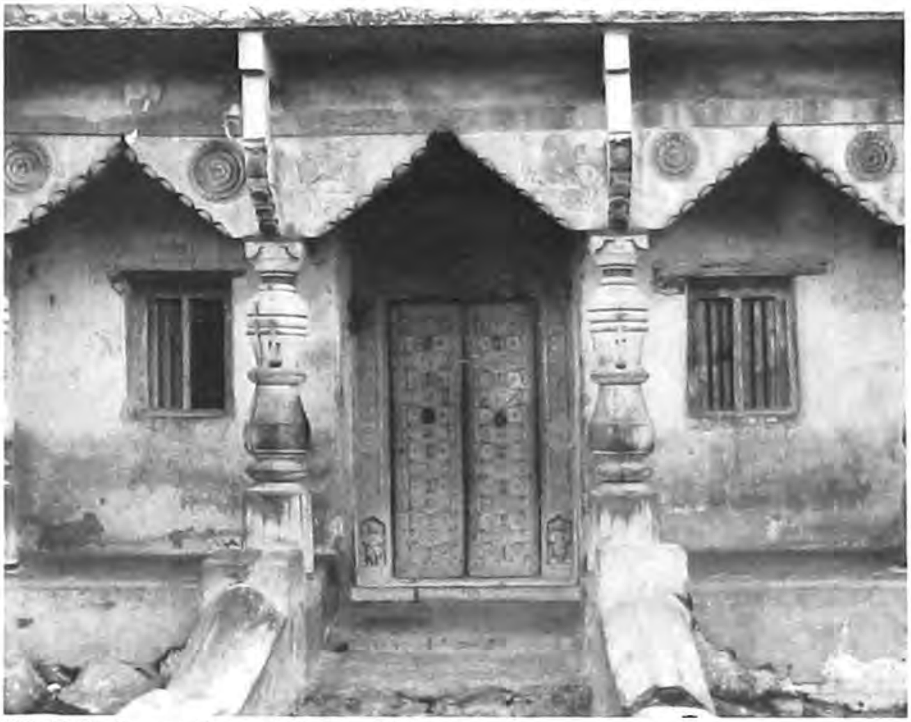
224 Jagannatha. Belagunta



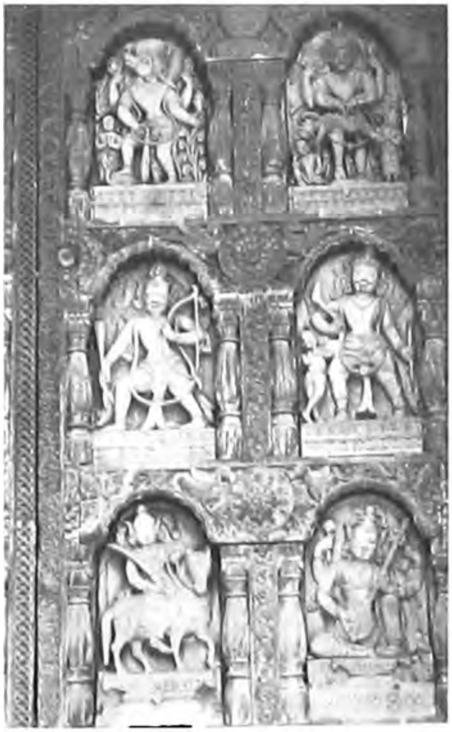
225 Krisna. Belagunta



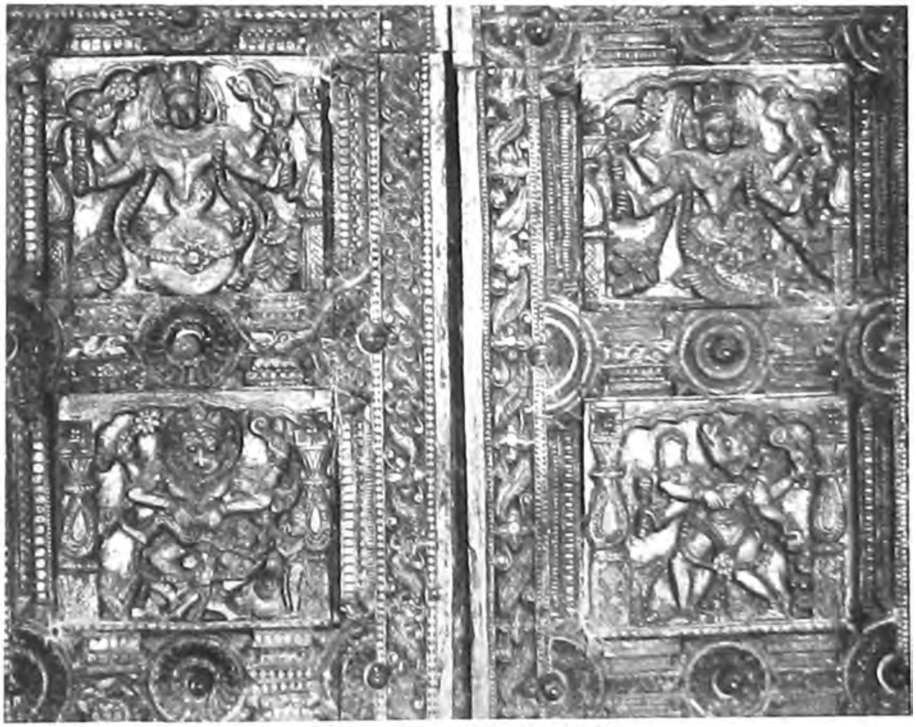
226 *Dasavatara* I. Belagunta



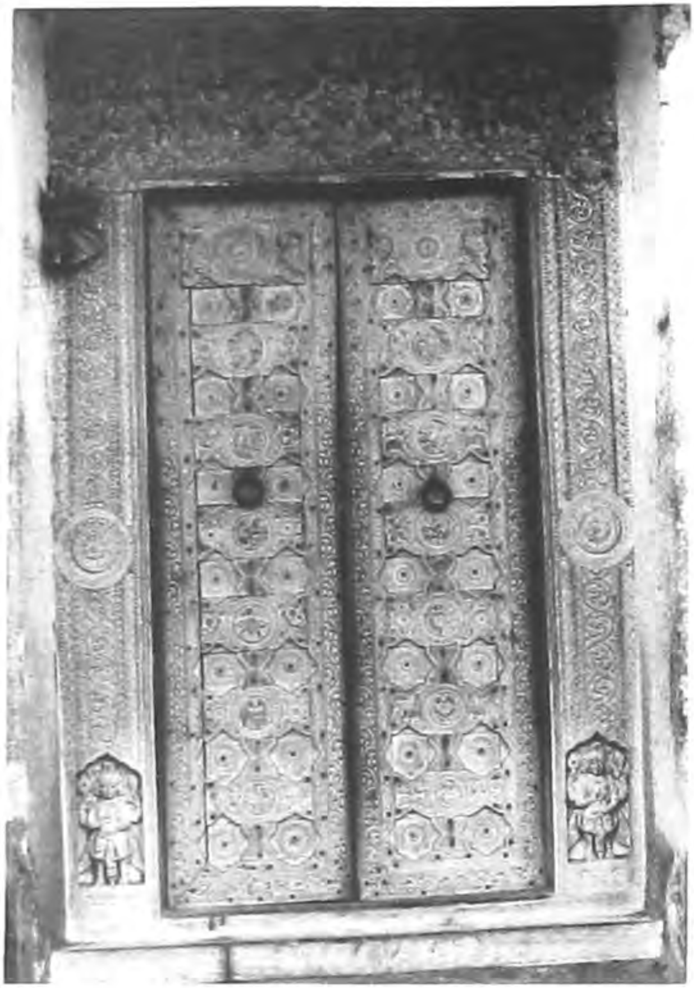
228 *Matha*-Eingang. Bisamgiri (Ganjam-D.)



227 *Dasavatara* II. Belagunta



229 Holztüre mit *dasavatara*-Darstellungen. Berhampur (Ganjam-D.)

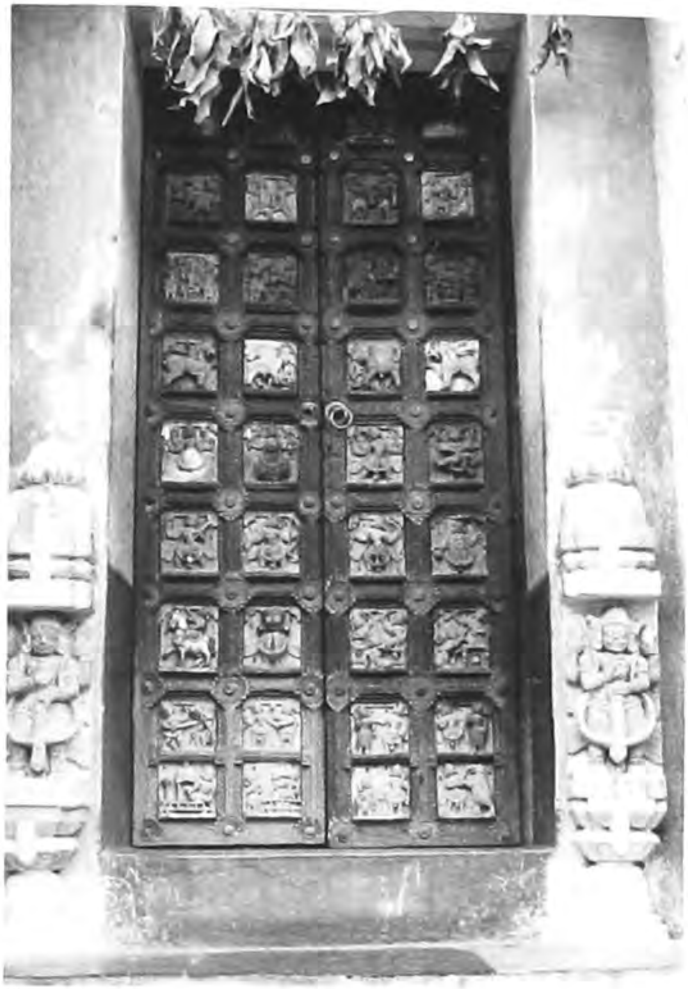


230

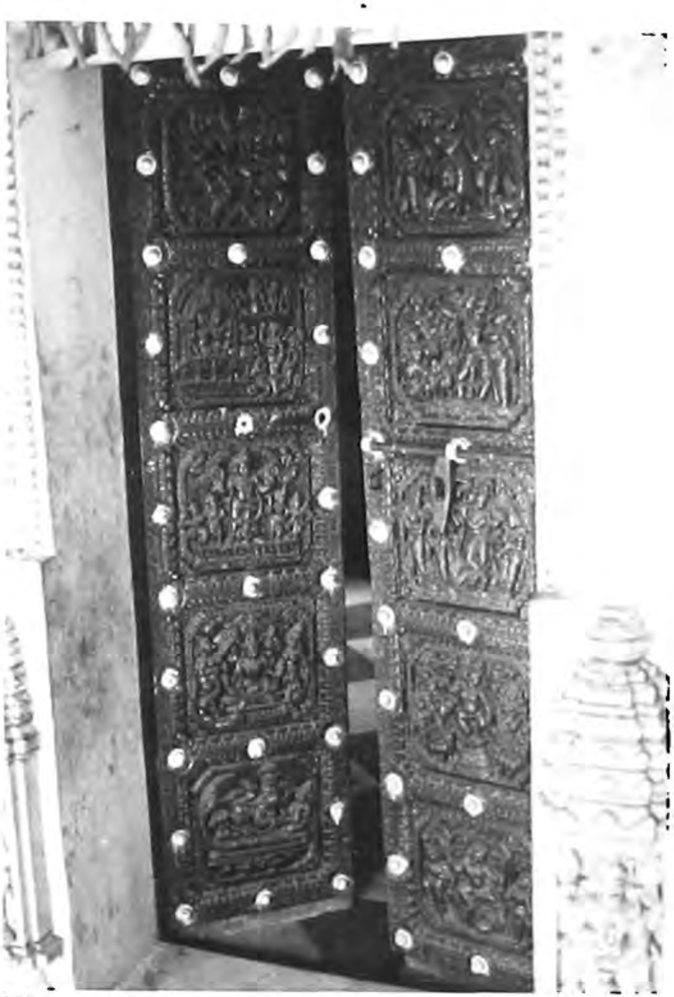
231

232

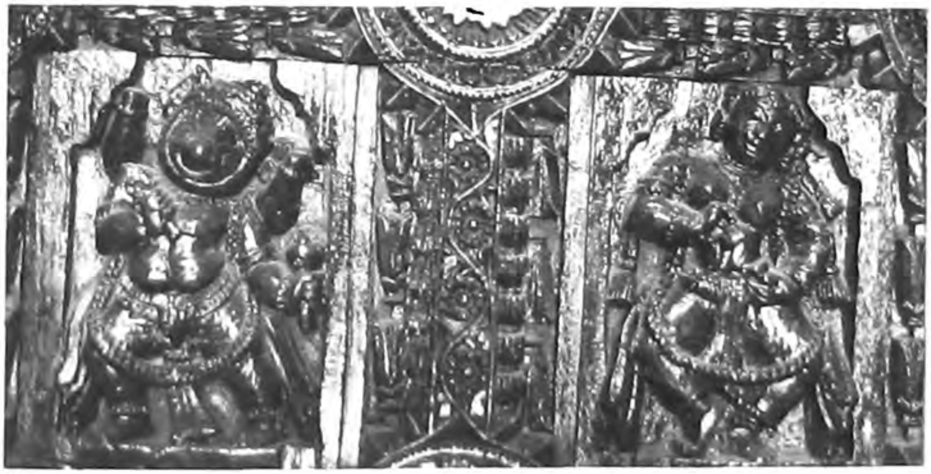
233



234

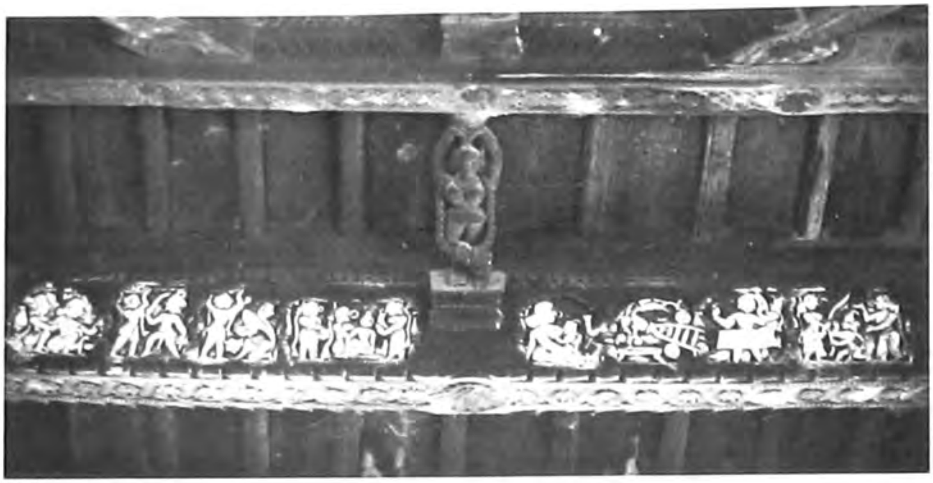


235

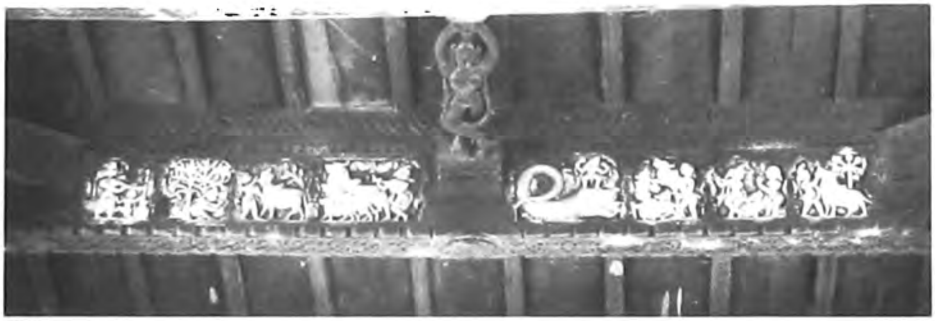


236

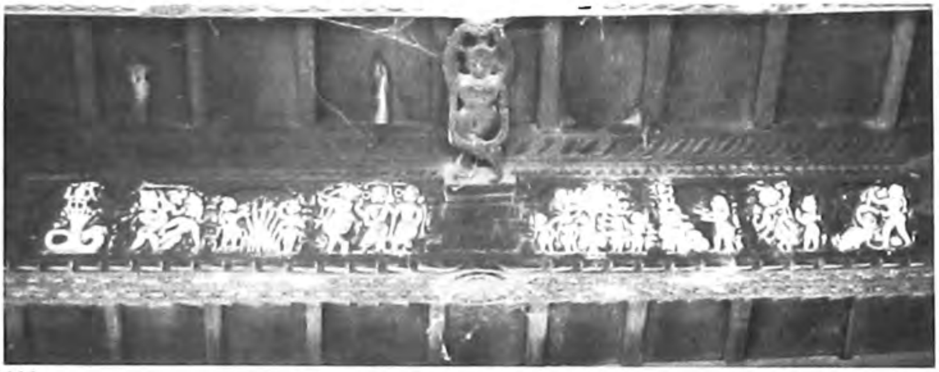
230 Matha-Türe. Bisamgiri (Ganjam-D.)
231 Detail. Bisamgiri
232 Laksmi auf Türsturz. Belagunta
233 Sänfte. Palast von Parlakhemundi
234 Tempeltüre. Bisamgiri
235 Tempeltüre. Berhampur (Ganjam-D.)
236 Detail einer Tempeltüre. Berhampur



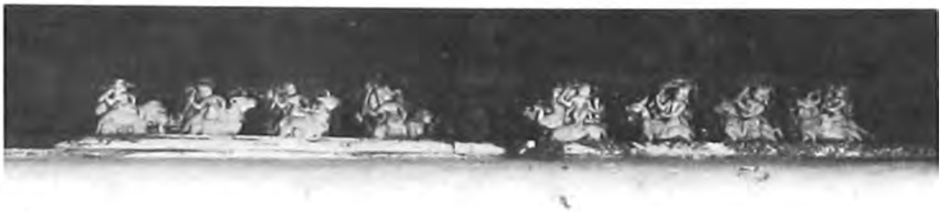
237



238



239



237–240 Holzfriese am Jagannatha-Tempel. Navrangpura (Ganjam-D.)

240

Dörfliche Holzschnitzereien

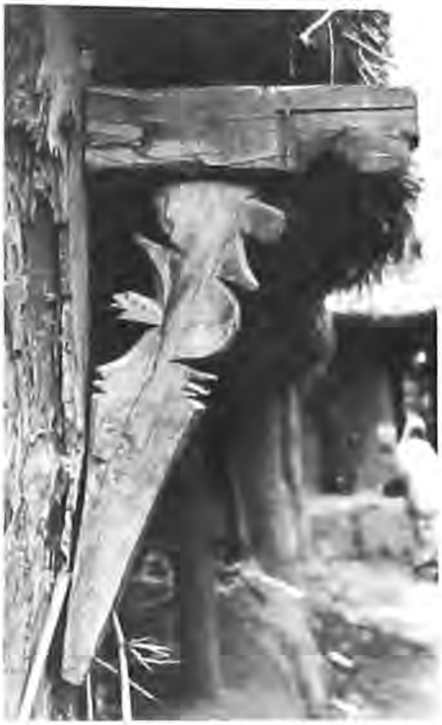
Soweit uns bekannt ist, gibt es zu diesem Thema keine Literatur, obwohl Orissa reich an dörflichen Schnitzarbeiten ist.

Reiche Bauern wohnen, wie die städtischen Landbesitzer, in Steinhäusern mit Ziegel- oder Strohdächern. Verzierte Holzteile der Architektur findet man vor allem am Eingang der Veranda. Die Türen sind in Süd-Orissa meist einflügelig, aus vertikal gestellten Holzplanken zusammengesetzt, die mit schweren horizontalen Leisten übernagelt sind. Diese sind dann meist mit Lotosblüten, Papageien oder Pfauen beschnitzt. Die Türen schliessen mit Türsturzbrettern ab, deren Unterseiten dekoriert sind. Diese Bretter sind meist leicht bauchig geschwungen und zeigen im Zentrum meist einen Wassertopf (als Symbol der Göttin Laksmi), umgeben von Fischen oder Papageien, dazu Löwen und Elefanten, Pfauen und Ranken. Insbesondere in Gegenden, in denen auch *citrakara*-Familien leben, sind diese Bretter mit reichen Reliefs geschmückt.

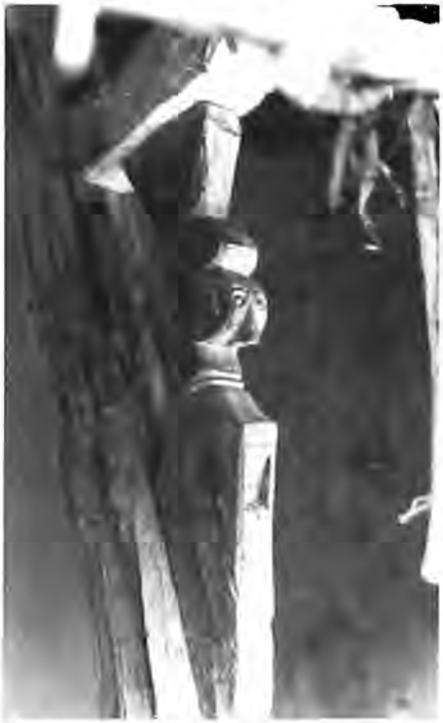
Auch der Traufbalken über der äusseren Veranda ist oft mit einem Lotosblütenband verziert. Die Kapitelle, die ihn stützen, enden oft in einem Lotos, einem Paar von Fischen oder Papageien.

Auch sind manchmal Querstreben im Gebälk in der Form stilisierter Papageien ausgeschnitzt, wobei deren Abstraktion manchmal so weit geht, dass das ursprünglich gemeinte Tier überhaupt nicht mehr zu erkennen ist.

Sonst ist der Bestand an verziertem Hausrat aus Holz in einem Dorf oder Kleinstädtchen von Orissa auf sehr wenig Mobiliar beschränkt. Nur reiche Bauern besitzen ein hölzernes *palanka*-Bett mit Brettern oder gedrechselter Brüstung an Fuss- und Kopfenden und hohen Eckpfosten für ein Moskitonetz. Diese Betten stehen an der Wand, sind nur an einer Längsseite zu öffnen. Früher waren die vier Füsse solcher Betten mit gedrechselten Säulen oder sogar mit Schnitzereien verziert. Die schlichtere *khata*-Liege besteht aus einem Matratzenbrett auf vier Füssen. Aber in der Regel schlafen alle Leute im Dorf auf dem Fussboden, mit oder ohne dünne Matratzen.



241 Verstrebung. Tolankapada (Dhenkanal-D.)



242 Verstrebung. Tolankapada

In allen Häusern werden kleine hölzerne Schemel verwendet. Man gibt solche *pidha*-Schemel mit zwei Stegen und einem Brett als Sitz würdigen Gästen beim Essen – der Teller liegt vor ihnen am Boden – oder aber man stellt die Kultbilder von Göttern auf diese Holzschemel.

Die Schreine in den Häusern bestehen meist aus einem hölzernen Tablett mit leicht geschweifter Rückwand und vier kurzen Füssen. Auf diesem stehen die Kultbilder der Gottheiten und die Kultgeräte. Am Boden davor stehen manchmal Lampen auf hohen gedrechselten Füssen, *dipa ruka*, und die *vyasasana* oder Bücherständer.

Hölzerne Kisten mit vier Rädern, *pedhi* genannt, gehören zur traditionellen Aussteuer eines Mädchens. Sie werden mit Hängeschlössern verschlossen, haben Messingbeschläge und Glück verheissende Embleme aufgemalt oder eingeschnitzt. In ihnen kann die Braut ihre Mitgift oder ihren persönlichen Besitz transportieren. Die Besitzerin vererbt sie meist an eine ihrer jüngeren Töchter. *Sinduka* sind kleinere Kästchen für Schmuck, Münzen oder andere Wertgegenstände, die der Hausfrau gehören. Auch sie sind rechteckig, haben aber manchmal einen pyramidenförmigen Deckel und können bemalt sein.

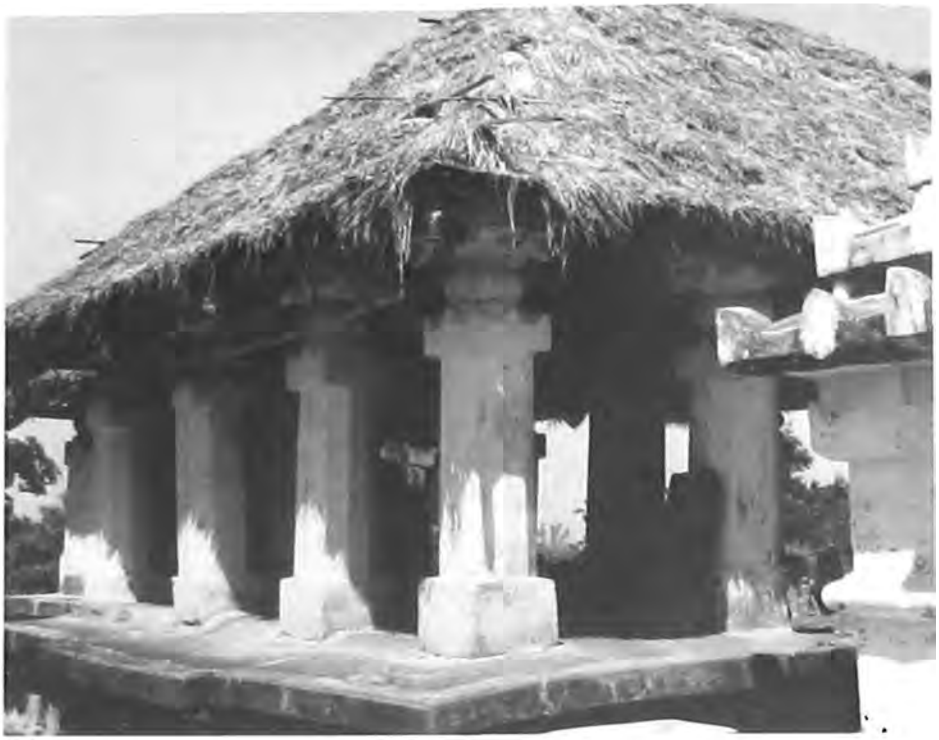
Alte, ehrwürdige Personen verwenden Spazierstöcke mit Knäufen in der Form von Löwen, Tiger oder Hunden – Formen, die man an anderen Griffen ebenfalls finden kann. Auch Hausgeräte wie *paniki*, Kokosnuss-Schaber mit einem Holzfuss, können mit Kerbschnittmuster verziert sein.

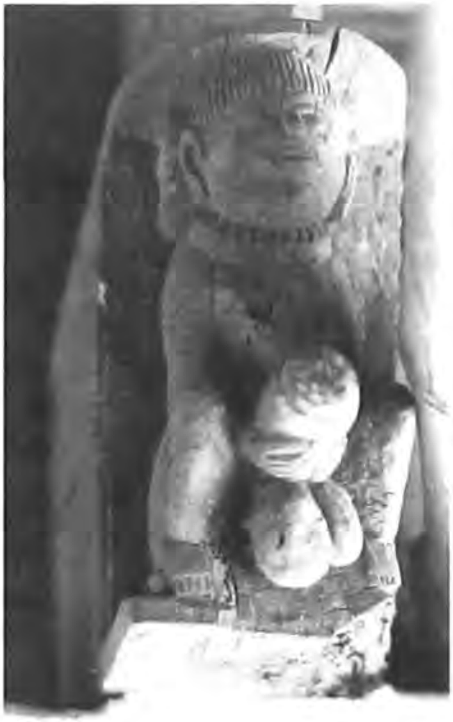
Für die Hochzeitszeremonien verwenden manche Familien *tamjan*-Sänften für den Bräutigam und *sabari* genannte, geschlossene Tragkisten mit Schiebetürchen für die Braut. Die Tragstangen enden oft in Löwenköpfen. Ärmere Verwandte leihen sich solch selten benötigtes Ritualgerät aus.

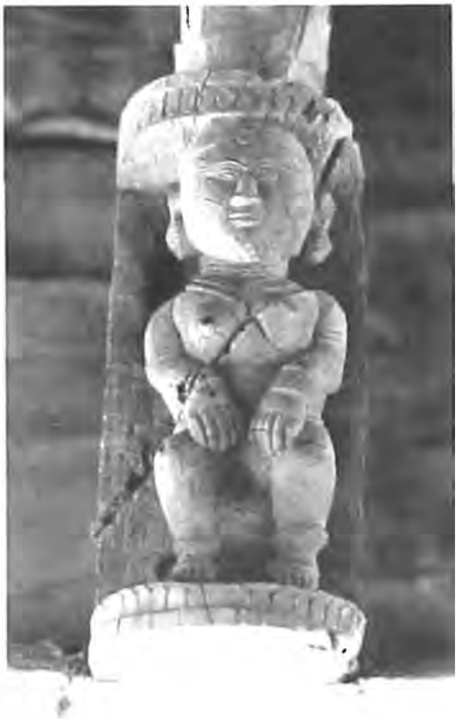
Schliesslich seien noch Spielsachen erwähnt: Elefanten auf Rädern, Miniaturprozessionswagen, Puppen usw. Aber meist sind diese Geschenke nur kurz im Gebrauch von Kindern und werden, wenn dann noch heil, von den Erwachsenen als Dekorationsobjekte verwendet.

Aus Gegenden wie Bargarh und Navrangpura (Koraput-Distrikt) wird berichtet, dass diese Spielzeuge am *prathamastami*-Fest zunächst den Göttern geschenkt und erst später den Kindern als «geweihte Geschenke» zum Spielen ausgehändigt wurden.

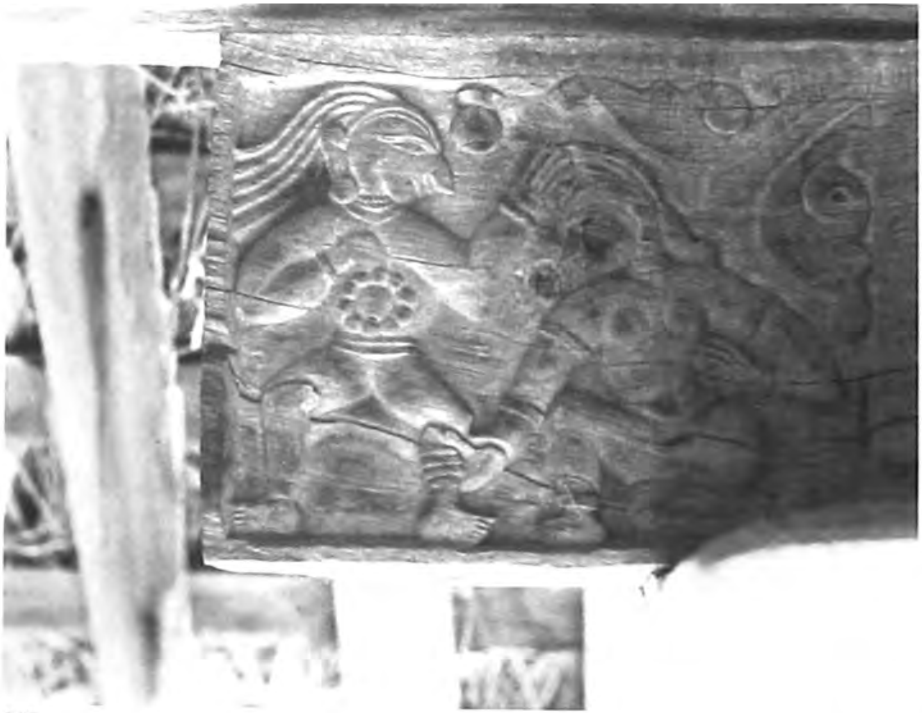
Von besonderem Interesse sind Holzschnitzereien an Tempeln ausserhalb der städtischen Zentren. Diese sind, wenn von lokalen Bildhauern gemacht, oft witzig und frisch, wie z. B. die Darstellung eines Musikers an einer Tempeltür von Sukulesvar. Vielleicht ist Krisna selbst dargestellt – in jedem Fall verbindet sich hier eine formale Unbekümmertheit mit Witz und nichtroutinemässigem Können. Ein anderer Tempel mit bedeutenden dörflerischen Schnitzereien befindet sich in der Nähe von Baghmari Khurda (im Puri-Distrikt). Dem eigentlichen Somnath-(Siva-)Tempel ist eine *mandapa*-Halle vorgebaut, deren Strohdach ein Holzgerüst stützt, das ohne Zweifel aus alten Fragmenten zusammengesetzt ist. Nicht alle Teile scheinen fertiggeschnitzt zu sein (manche Rosetten z. B. wirken nur ausgeblockt), und es ist durchaus auch wahrscheinlich, dass Schnitzer verschiedener Generationen beteiligt waren. Einige Reliefs sind von eindrücklicher Kraft.

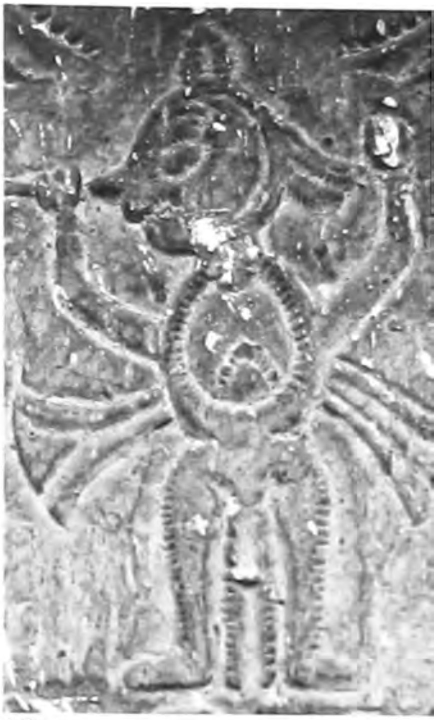

243

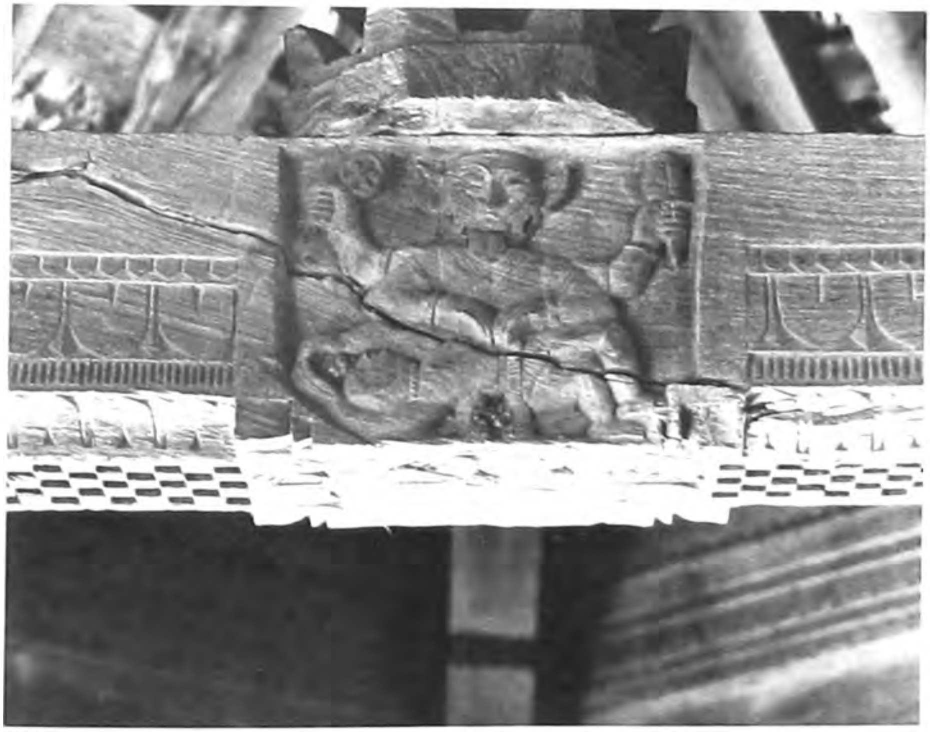

244


245

243 *Mandapa*-Halle. Bhagmari (Puri-D.)
244 245 Details. Bhagmari


246


248


247

246 Krisna und Radha. Bhagmari
247 Narsimha. Bhagmari
248 Krisna. Sukulesvar (Cuttack-D.)
249, 250 *Kala ghoda nata* – Tanz, Bisamgiri (Ganjam-D.)
251, 252 Papiermaché-Masken aus Jayapur (Koraput-D.)
253, 254 Prozessionsfigur einer Sarasvati. Padmanabhapur (Ganjam-D.)
255 Tanz von Hanuman. Karadagadia (Puri-D.)

Marionetten

Die *citrakara* der Dörfer um Cuttack und vom Ganjam-Distrikt stellen Marionetten her, mit denen sie in den Monaten nach der Ernte (also März und April) in die Dörfer ziehen und zur Volksbelustigung beitragen. Diese Puppen besitzen bemalte Holzköpfe, bewegliche Gliedmassen und Stoffkleider. Die Spieler besitzen oft grosse Figurensätze, mit denen sie *Gopa lila*, also Krisna-Szenen, oder auch Oriya-Versionen des Ramayana-Epos aufführen.

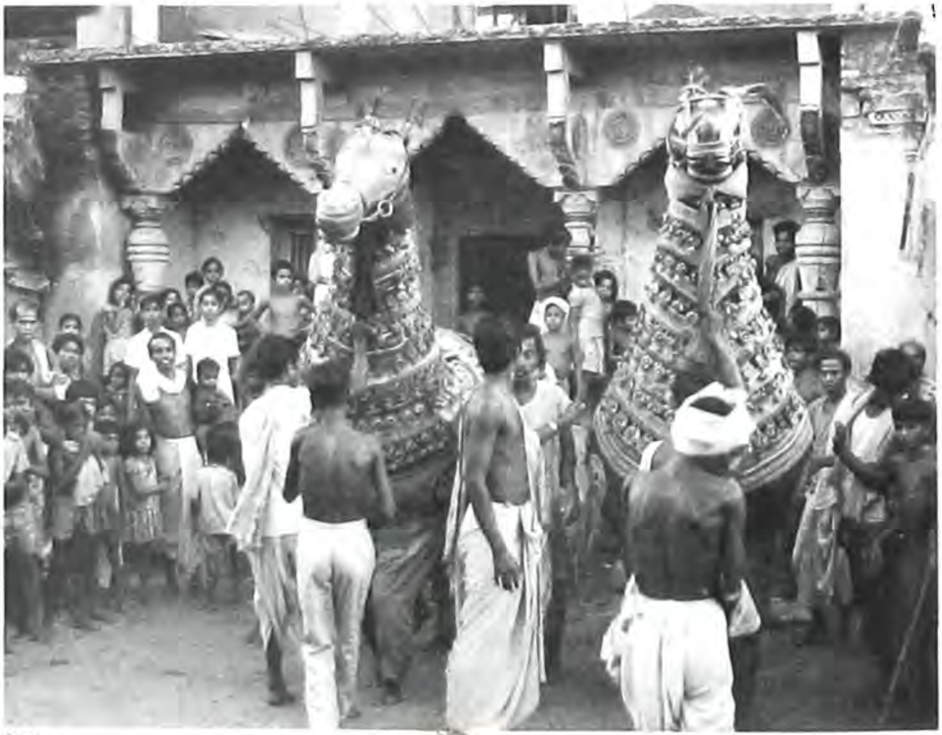
Kleine Fingerpuppen, die Krisna (Gatte) und Radha (Gattin) darstellen, werden von Puppenspielern verwendet. Sie ziehen mit ihren Liedern vom ewig streitenden und sich ewig liebenden Paar durch die Dörfer (vgl. Seltmann, 1979: 63–69).

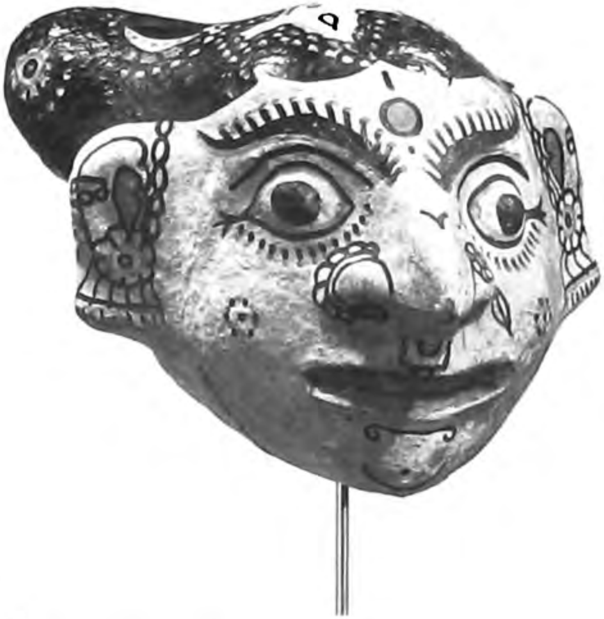
Und schliesslich werden fast lebensgrosse Holzfiguren im Ganjam-Distrikt angefertigt, die man auf hohen Stangen akrobatische Kunststücke vollführen lässt. Sie imitieren die Leistungen der Kela-Artisten und werden durch Ketten oder Schnüre, die im Leib verlaufen, bewegt. – Die Ringerpaare aus Holz, die in einzelnen Gymnastikplätzen oder in Jagannatha-Tempeln aufbewahrt werden, sind unbeweglich, sollen aber zu sportlichen Leistungen anfeuern.

Holzmasken

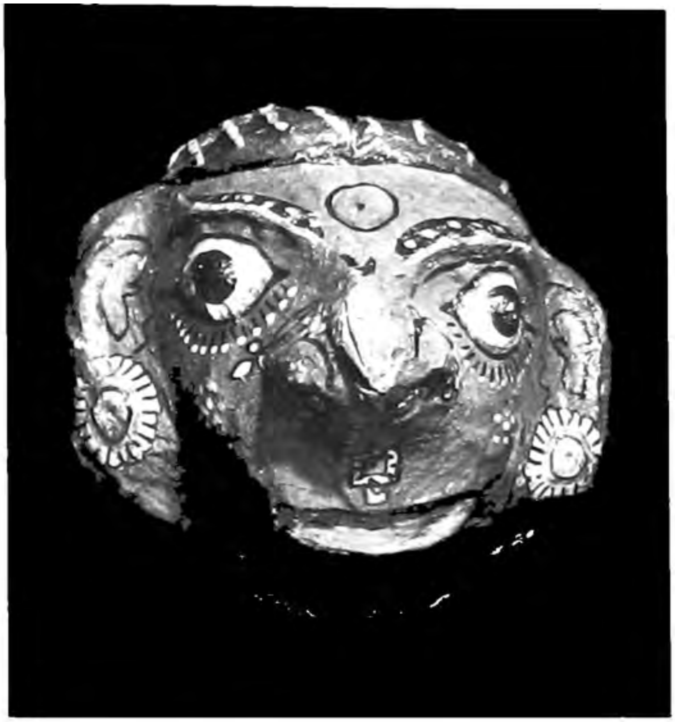
Grosse Holzmasken, die mit Stoff überzogen und bemalt sind, werden in Orissa in drei Zentren angefertigt: in Karadagadia (in der Nähe von Khurda im Puri-Distrikt), in Parlakhemundi (im Ganjam-Distrikt) und in Jayapur (im Koraput-Distrikt). Die Handwerker der beiden erstgenannten Orte stellen Masken im traditionellen, «klassischen» Stil her, während in Jayapur früher auch für die Adivasi-Bevölkerung Masken angefertigt wurden, die weniger ornamentiert und grossflächig-schlichter gewesen sind. Grosse Narsimha-Masken sind die Spezialität

249

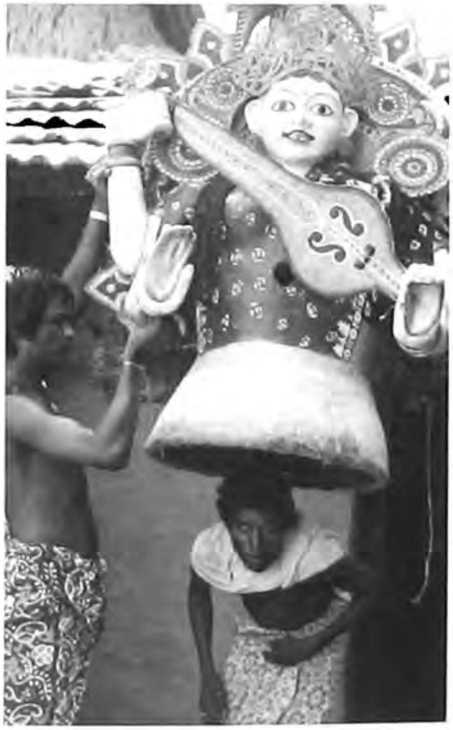

250



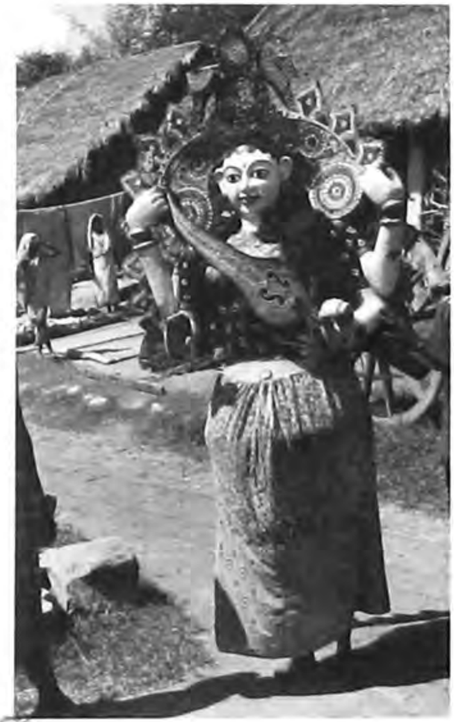
251



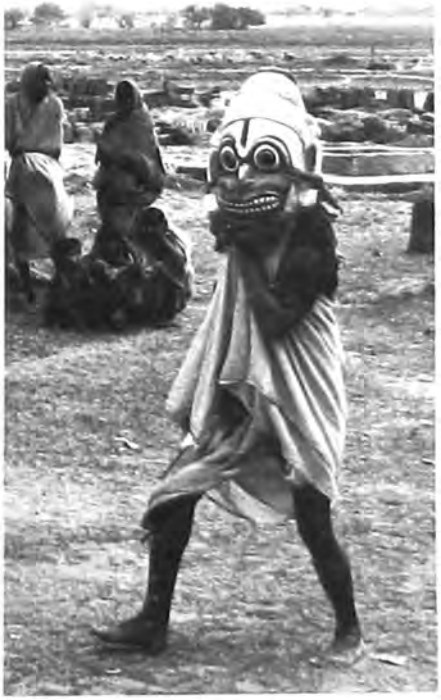
252



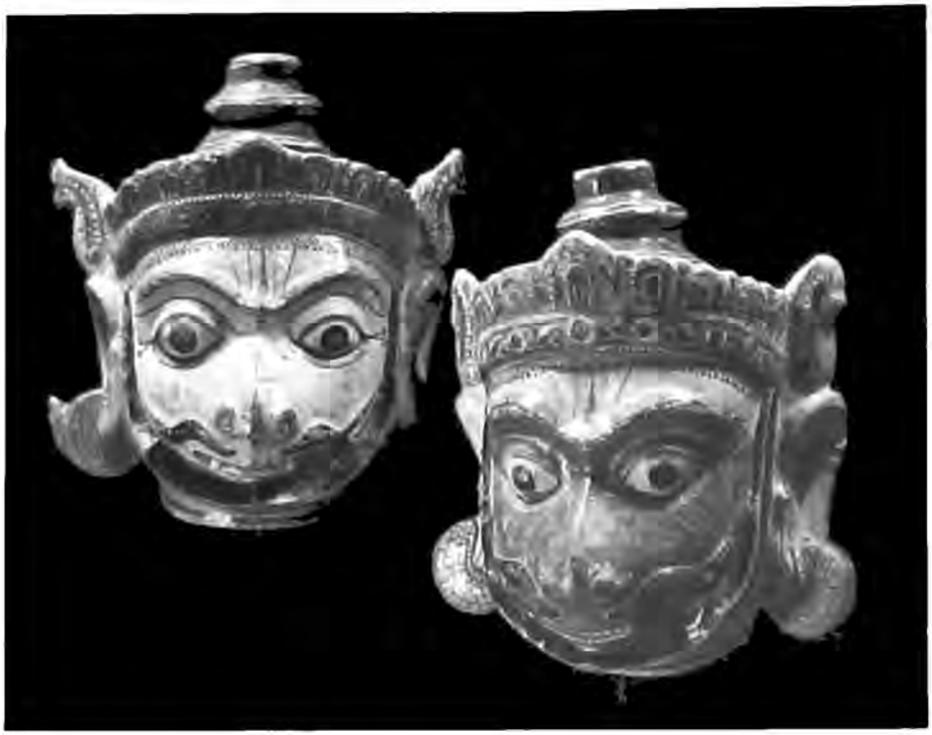
253



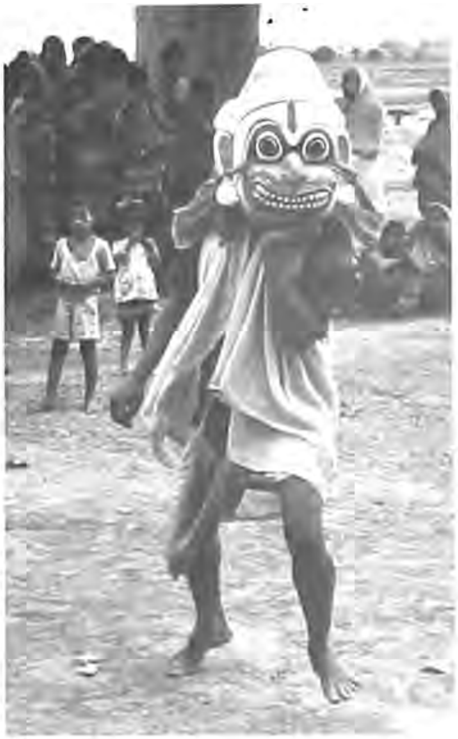
254



255



256



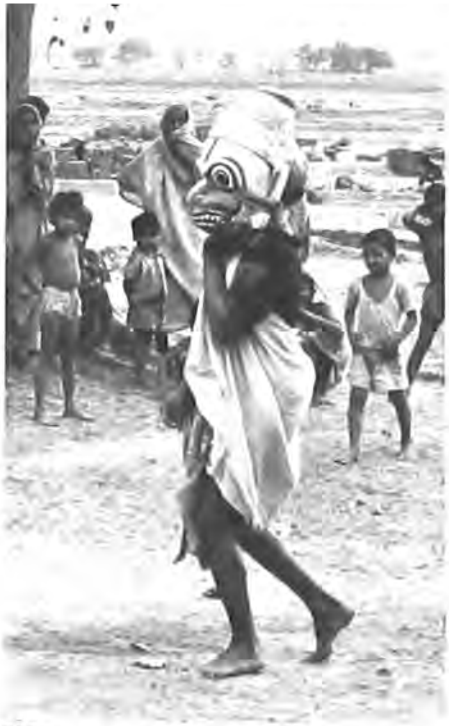
257

von Parlakhemundi. Uberall aber verdrangen heutzutage die Papiermaché-Masken diejenigen aus Holz, so vor allem in Jayapur, wo wir (1979) keine einzige Holzmaske mehr zu sehen bekamen.

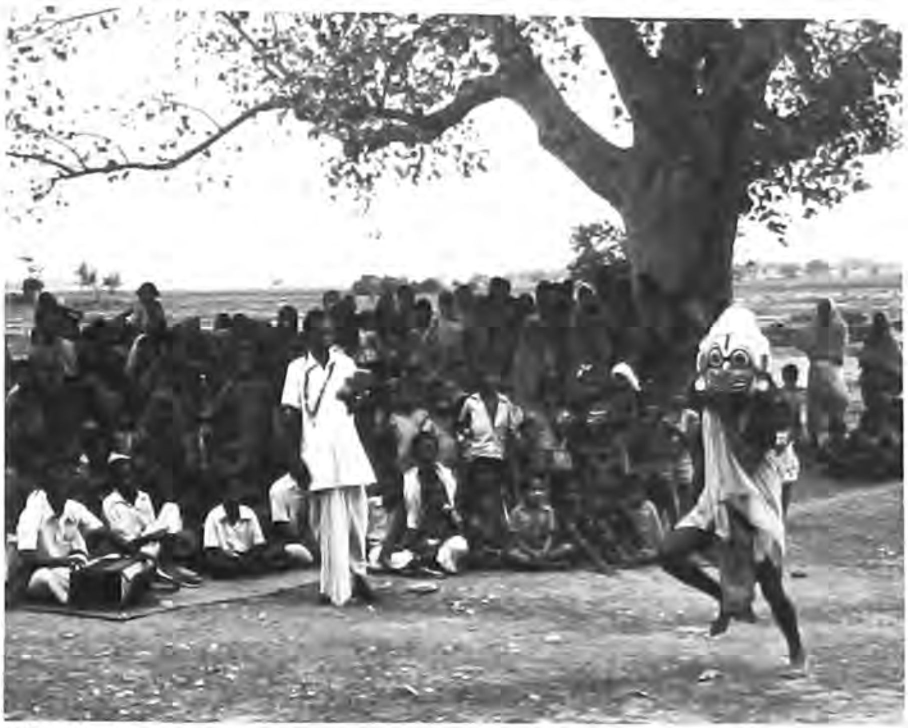
Die folgenden Mitteilungen betreffen Maskenproduktion und Verwendung in Karadagadia bei Khurda, wenn nichts anderes vermerkt ist.

Wahrend des alljahrlichen Ramanavami-Festes (Marz/April) werden von der Theatergruppe des Dorfes *Ramlila*-Szenen aufgefuhrt. Nur der Dienstag jeder Woche wird ausgespart. An diesem Tag soll Sita geraubt worden sein, und kein *Ramlila* darf aufgefuhrt werden. Insgesamt werden 45 Charaktere benotigt. Die wichtigsten Masken stellen Rama (grun), Sita (gelb), Laksmana (hell) und Hanuman (gelb und rot) dar. Dazu kommen z.B. Nala (blaues Gesicht, Glotzaugen und Zahne), Jambeba (kraftiges Kinn und eine *kirati*-Krone), Khara (ein Verwandter des Ravana, schwarz und bartig, mit *mukuta*-Krone), Dusana (sein Bruder, schwarz mit gelbem Bart und schlichter Krone), Navidaitya (Damonenkrieger mit chromgelbem Gesicht und doppeltem Bart), Pakasijata (mit langem Vogelschnabel und gelber Korperfarbe), Indrajit (schwarzes Gesicht mit Bart) und Ravana selbst mit mehreren schmalen Gesichtern nebeneinandergereiht. Damonen haben stets offene Munder, Helden schliessen die Lippen.

Die Masken und Kostume konnen in einem Tempelvorraum aufgehangt sein oder aber in einem speziell fur Proben gebauten Haus aufbewahrt werden. Die Theatergruppen der Dorfer und kleinen Stadte setzen sich aus Mitgliedern verschiedener Kasten zusammen. Bauern, Handwerker, Kaufleute und auch Angestellte – nur Unberuhrbare sind ausgeschlossen, und Brahmanen halten sich meist abseits. Es sind Buben wie auch erwachsene Familienvater, die zusammen proben, Texte wenn notig auswendig lernen und dann in der Festzeit vor dem Tempel das Stuck auffuhren. Die Musikanten sitzen gegenuber dem Tempeleingang, spielen Harmonium, *dholki*-Trommeln, Zimbeln und Trompeten. Der Priester singt mit lauter Stimme den Text, wahrend die Schauspieler vom Tempel her auftreten und zur Musik tanzen. Sie werden von den zuschauenden Frauen mit einem hohen trillernden *hulahuli* begrusst, einem durchdringenden, Gluck verheissenden lauten Schrei, der durch schnelles Schlagen der Zunge gebildet wird. Geld wird keines eingesammelt. Eintritt ist sowieso frei, aber wer Donationen machen will, kann eine Geldnote mit einer Nadel seinem Lieblingsschauspieler an die Brust heften. Meist beginnen die Auffuhrungen spat am Abend und ziehen sich durch die ganze Nacht, um, fur eine Woche, am andern Abend wieder zu beginnen.



258



259

Auch *Krisna lila*-Aufführungen finden in Orissa statt, der Text der Lieder ist allerdings eine Mischung aus Oriya und Bengali. Etwa 20 Masken werden benötigt, um Krisna, seine Freunde, die Hirten und ihre Kühe, darzustellen. Frauenrollen fehlen erstaunlicherweise. Der *gayaka*-Sänger und der begleitende *bayaka*-Zimbelschläger spielen die wichtigsten Szenen mit Krisna, in denen Hirtenfrauen, Königinnen usw. vorkommen.

Ein weiterer Maskentyp, grosse hölzerne Pferde-, Stier- oder Navagunjara-Masken, werden im Ganjam-Distrikt bei Prozessionen verwendet. Man nennt den Pferdetanz *kala ghoda nata,* Tanz der schwarzen Pferde. Zwei Männer stellen gemeinsam das riesige Tier dar, dessen Körper ein Rohrgeflecht bildet, das mit Stoffapplikationen überzogen ist. Zum Rhythmus von grossen Rahmentrommeln, *hadi baja,* die von Harijan geschlagen werden, tanzen die Pferde meist paarweise an einer Leine von einem Begleiter geführt. Meist ist die Maske des einen Pferdes schwarz, die des anderen rot bemalt. Die Stiermaske wird als Nandi bezeichnet und tritt allein auf. Navagunjara bildet in den Prozessionen den Abschluss. In derselben Prozession kann man auch die Göttin Mangala, von einem geschminkten und mit Frauenkleidern kostümierten Mann getanzt, im Kreis ihrer Verehrer tanzen sehen. Es heisst, dass man mit diesen imposanten Figuren die Prozessionen beleben wolle, dass sie aber keine direkten religiösen Aussagen machen.

Im Ganjam-Distrikt sind Aufführungen vom Prahladanataka beliebt, der Geschichte, wie Visnu als Narsimha den Dämonenfürsten Hiranyakasipu tötet und dessen Königreich dem ihm ergebenen Sohn Prahlada übergibt. Hierbei werden allerdings nur wenige Masken verwendet. Zunächst erscheint meist Ganesa, später auch Dämonen und nur zum Abschluss Narsimha mit einer Holzmaske. Alle Schauspieler sind kräftig geschminkt, tragen hohe Kronen und manchmal auch Bärte aus Fell oder Metall. Der Bösewicht muss immer eine – europäische – Brille tragen.

256 Hanuman und Sugriva. Holzmasken
257
257–259 Tanz von Hanuman. Karadagadia (Puri-D.)
260–264 Kostümieren einer Theatertruppe. Karadagadia
265–268 *Prahlada natak*-Probe. Chanameri (Ganjam-D.)

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

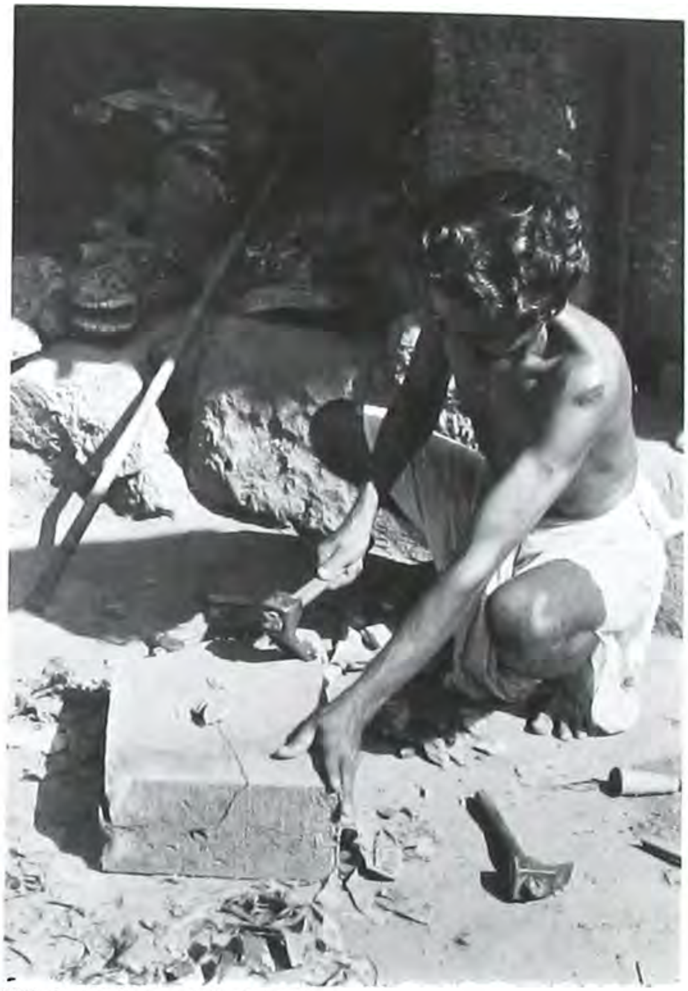
272

Werkverfahren der Holzbildhauer in Karadagadia

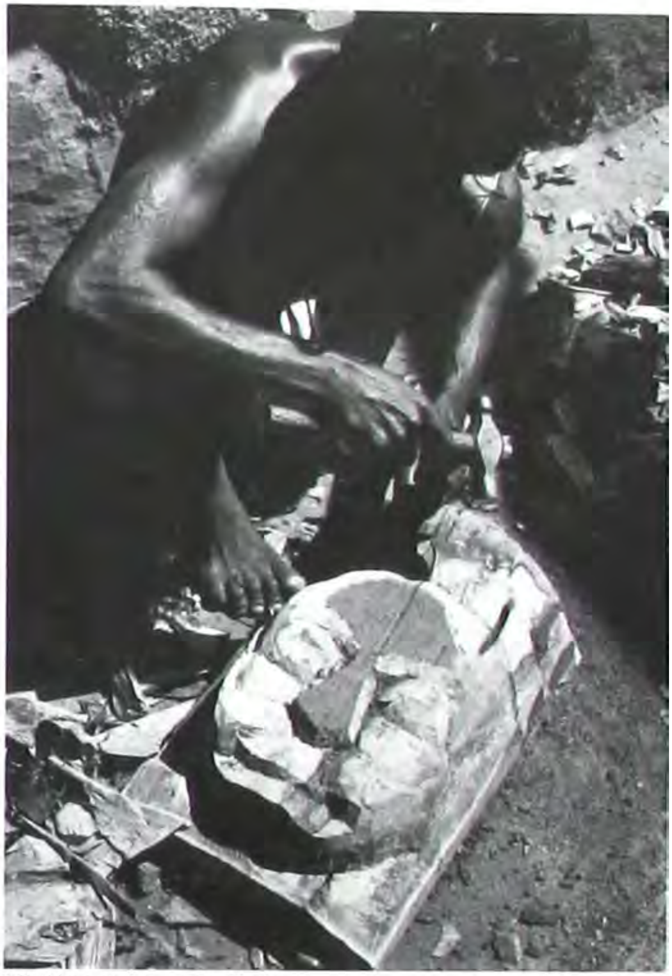
In Karadagadia, in der Nähe von Khurda im Puri-Distrikt, leben heute sechs *citrakara*-Familien; aber nur noch von zwei Familien verstehen sich die Männer auf das Maskenschnitzen. Das Holz kommt aus der entfernteren Umgebung, von Nayagarh und Dasapalla. Die verwendeten Holzsorten werden mit *mahana, chatiyana, paladhua, gabbhari, kamsa* und *simuli* angegeben. Sie alle scheinen leicht zu bearbeiten zu sein und beim Trocknen nicht zu springen. Alles Holz wird gut gelagert, bevor man es zum Schnitzen verwendet. In der Regel wird Holz erst zu rechteckigen Blöcken gesägt und anschliessend mit dem *barisi*-Dechsel und dem *batali*-Meissel bearbeitet.

Im folgenden wird zusammenfassend das Werkverfahren des Bharata Mahapatra, Sohn des Lingaraj Mahapatra, geschildert, wie er die Maske eines Dämonkriegers vom Hofstaat des Ravana schnitzt. Ihm helfen seine Frau Janakiballava und sein Bruder Syamasundara. Der Bildhauer beginnt seine Arbeit in den frühen, noch kühlen Morgenstunden, etwa um 7.15 Uhr. Der Bildhauer sitzt dazu am sauber gefegten Lehmboden im Innenhof seines Gehöftes. Den rechteckigen Holzblock hat er frei vor sich am Boden liegen. Zuerst zeichnet er mit einem Bleistift grob den Umriss des Maskengesichts. Mit dem Meissel und dem Hammer kerbt er diese Linie ein, dann schlägt er mit dem Dechsel von dieser Kerbe aus das Randholz weg. Sehr breite Holzschichten entfernt er allerdings mit dem Dechsel. Ist die Umrissform gegeben, so zeichnet er wieder mit dem Bleistift Augen, Nase und Mund und meisselt sie aus, indem er von den Augenbrauen und von den Wangen zu den grossen Augenäpfeln abschrägt. Mehrere Holzschichten trägt er um Nase und Mund ab, so dass deren Flächen erhaben bleiben.

269–272 Bemalen einer Hanuman-Maske. Karadagadia (Puri-D.)



273 Ausdechseln des Maskenumrisses



274 Meisselarbeit an der Maske

Er schleift seinen Meissel und korrigiert nun die Augenpartie, indem er mit dem sacht durch Handschläge geführten Meissel kleine Holzschuppen absplittert. Dabei hält er den Block oft mit den Füssen, wendet ihn stets so lange, bis er günstig vor ihm am Boden liegt. Er arbeitet weiter am Mund, dann an der Krone, schleift mehrmals wieder seinen Meissel, arbeitet immer symmetrisch, meist links beginnend, dann rechts fortfahrend und formt so auch Kinn, Bart und Ohr. Um 7.38 Uhr ruft er nach einem kleinen Holzstück, das er als Nase aufnageln kann. Dieses dechselt er grob mit Nasenrücken und Nasenflügeln zu und schlägt es mit einem grossen Nagel auf die eingezeichneten Nasenfläche. Allerdings bricht das Holzstück dann wieder los, so dass er ein zweites Mal ein Loch vorbohrt und dann erst den Nagel einhämmert. Etwa um 8 Uhr ist, nach kurzem Unterbruch, die Nase fixiert. Dann meisselt er daran weiter, formt die Nasenflügel aus, glättet Wangenpartien und Augen, schlägt dann mit einem Punzeisen die Nägel noch etwas tiefer in den Grund und glättet anschliessend die Nase. Um 8.10 Uhr beschäftigt er sich mit den Ohren, schabt am rechten Auge und an der Stirn, und wendet sich dann der Krone zu. Zunächst kerbt er die Haaransatzlinie ein und schlägt dann die Kronenzacken aus. Dann arbeitet er wieder am unteren Maskenrand weiter, schlägt die Zähne aus und zeichnet sich den Bart vor. Um 9.15 Uhr macht er für eine Viertelstunde Pause und nimmt seine Morgenmahlzeit ein.

Um 9.30 Uhr arbeitet er am Bart, formt aber auch an den Ohren, zieht mit dem Bleistift eine Linie über die Stirn, die er sofort auch ausmeisselt und anschliessend nachglättet bzw. als Stirnband verziert. Immer wieder spant er mit dem Meissel die Oberfläche ab, mehrmals schlägt er die Nägel in der Nase tiefer

275

276

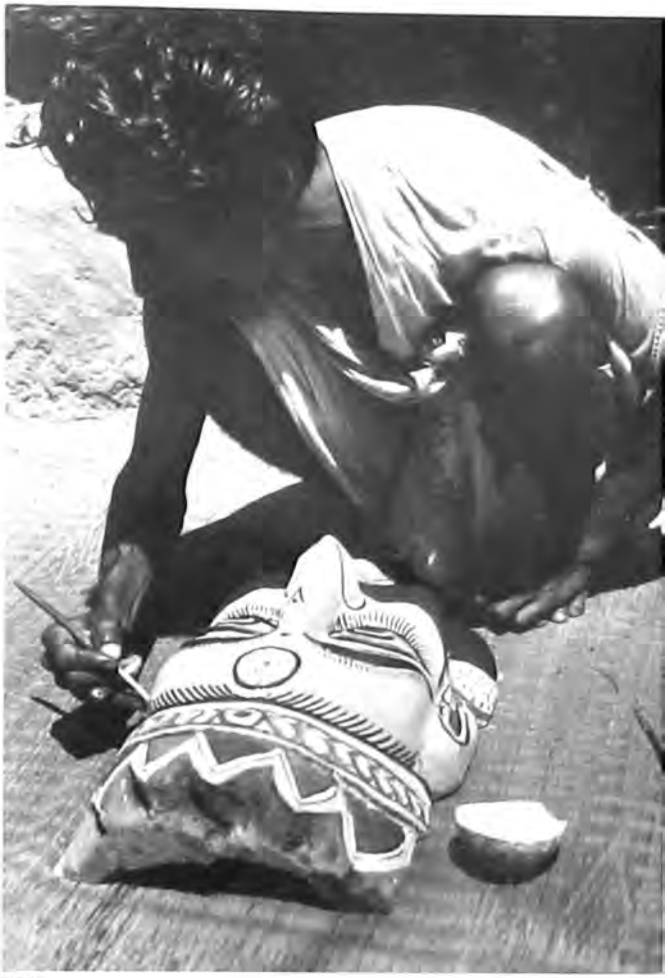
ein, feilt auch an der Nase, korrigiert Augenlinie und Ohren, bevor er die Maske umdreht und um 9.55 Uhr die Rückseite mit kräftigen Schlägen aushöhlt.

Um 10.15 Uhr lässt er sich eine *putuni* genannte Mischung aus 15% Lehm, 50% Sägemehl und 35% Tamarindenleim bringen. Damit modelliert er mit einem *karani*-Spachtel Details auf der Maske. Zunächst verstreicht er die Fuge zwischen Holzblock und aufgesetzter Nase. Dann modelliert er die Oberlippe und den Schnauzbart, die er anschliessend mit dem Meissel anstelle des Spachtels formt und glättet. Auch über die Stirn legt er eine *putuni*-Schicht, die er mit den Fingern sorgfältig andrückt und modelliert. Um 10.27 Uhr ist er damit fertig. Dieses «flüssige Holz» muss nun trocknen, der Fortgang der Arbeit wird auf den folgenden Morgen verschoben.

Um 7.15 Uhr am andern Morgen beginnt seine Frau mit der Arbeit. Sie zerreisst zunächst alte Baumwollstoffe zu kleinen, rechteckigen Stücken, die sie in drei Häufchen vor sich, je nach Grösse und Güte, sortiert. Abstehende Fäden entfernt sie. Dann raspelt sie die Oberfläche der Maske mit einem groben, *ghasa barada* genannten Stein und streicht sie, bei der Krone beginnend, mit dem *kaitha*-Tamarindenkleister ein. Nun wählt sie die Stoffstückchen sorgfältig aus, reisst sie notfalls auch noch etwas kleiner und klebt sie dann ausgestreckt auf die Maske, wobei sie konzentrisch von aussen nach innen vorgeht. Um 7.42 Uhr ist sie mit dem Aufziehen der Stoffstücke fertig und stellt die Maske in die Sonne zum Trocknen.

Inzwischen hat ein älterer Mann im Hintergrund Kalk gemahlen und mit Tamarindenkleister angeschlämmt. Diese Mixtur streicht nun der Schnitzer selbst auf die Maske und lässt sie dann

277



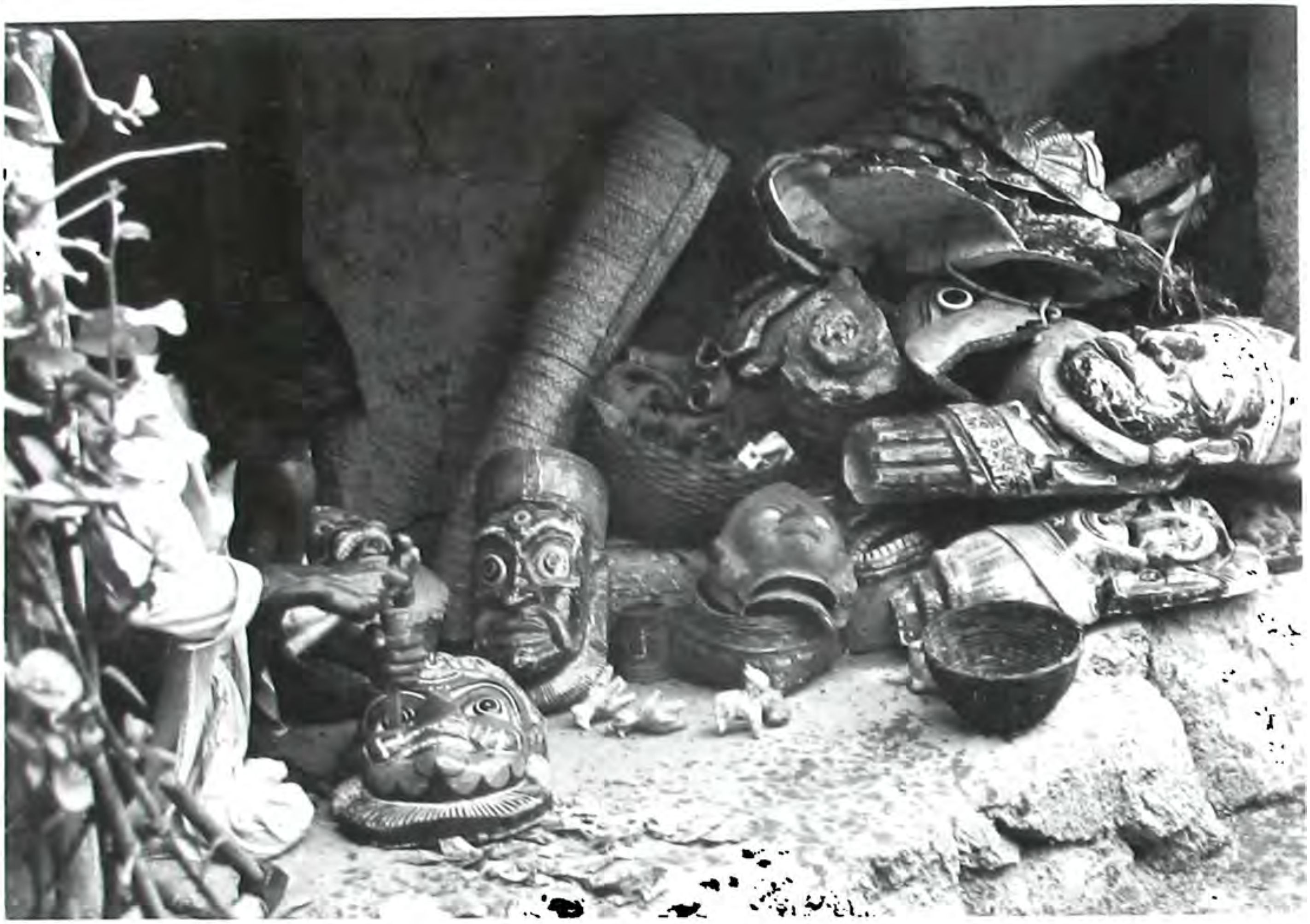
278

eintrocknen. Erst um 9.15 Uhr erhält sie eine neue Lage von Kalkkleister, den man wieder eintrocknen lässt, um die Oberfläche anschliessend mit einem feineren Stein, *cikama barada,* zu polieren.

Dann mischt sich der Bildhauer die Farben in Kokosnäpfchen. Mit Gelb malt er Stirnband und Kronenzacken, dann die beiden Ohrringe und ein Band unter dem Kinn und eines über den Augenbrauen. Dann grundiert er das Gesicht lachsfarben, spart aber Augen- und Stirntupferfläche aus. Mit einem feineren Pinsel malt er mit Weiss die Augen, die Zähne und den *tilaka*-Stirnfleck und einige Zacken auf der Krone, die er anschliessend teilweise grün auspinselt. Mit Rot umrahmt er zunächst die Augen, Lippen, Ohren, verziert den *tilaka*-Stirnfleck, füllt die restlichen Kronenzacken aus und punktiert die gelben Ohrringe. Mit Schwarz malt er Augenbrauen, Wimpern, Umrandungen, Haarsträhnen in der Stirn, Schnurrbart, Kinnbart, Nasenflügel und Nasenrücken, Ohrmuschel-Details dann mit kühnen Strichen die Augäpfel und Pupillen, zwischen denen er einen weissen Ring stehenlässt. Nur den weissen Tupfen im Zentrum setzt er später noch darauf, malt jetzt auch mit Weiss Punkte und Striche auf die Stirn und auf den *tilaka*-Fleck, schraffiert Bart und Schnauz, verziert den Nasenrücken und zum Abschluss die Krone.

Ist die Malerei um 10.30 Uhr fertig und trocken, so wird die Oberfläche der Maske mit Schellack überstrichen. Erst ganz zum Schluss meisselt er die Sehschlitze ein. In der Regel werden Masken in ungebrauchtem Zustand, also ohne Augenlöcher, verkauft.

Beim Malen verwendet der Schnitzer für jede Farbe einen oder mehrere eigene Pinsel. Meist stützt er beim Ziehen von längeren Linien seinen kleinen



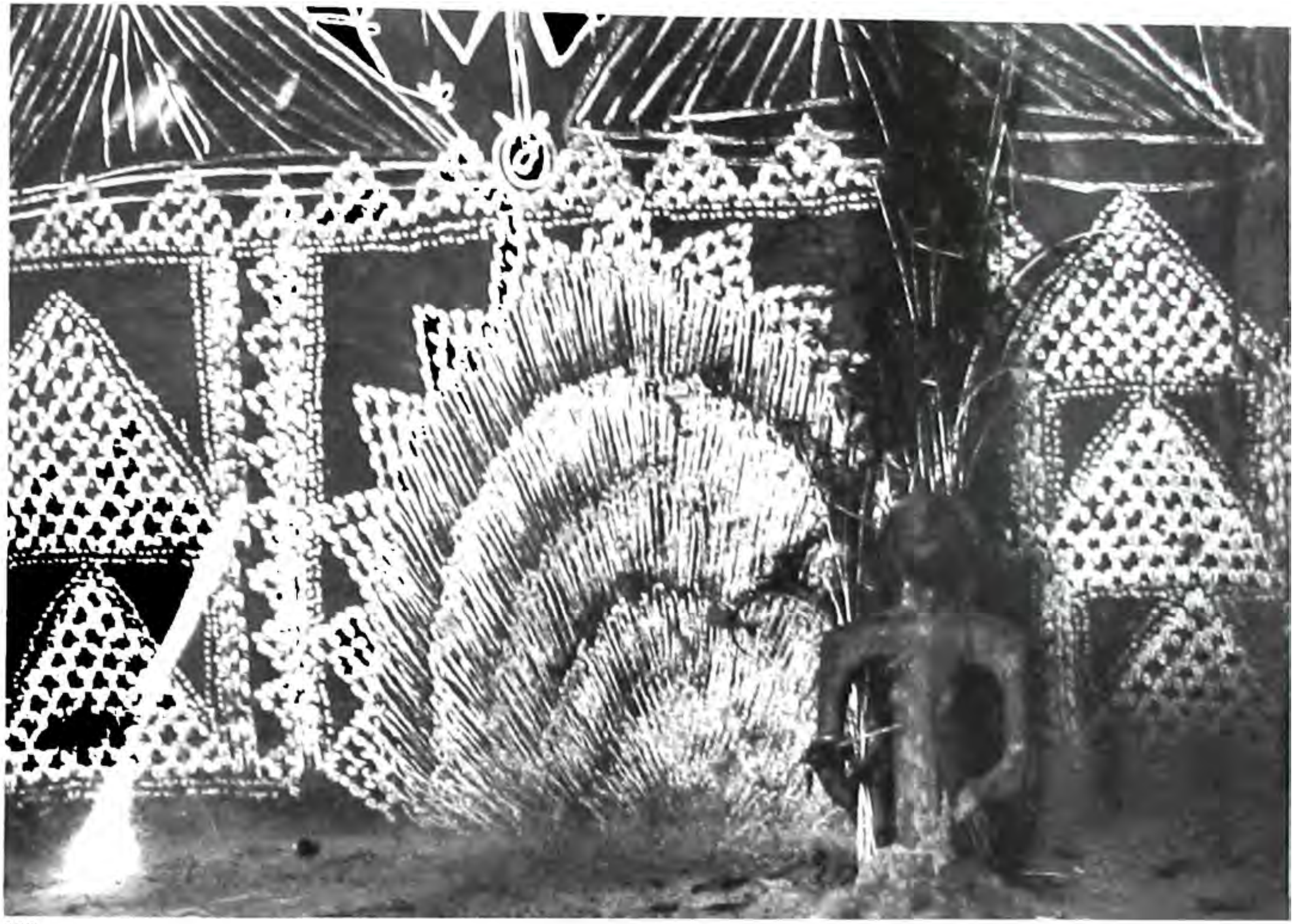
279

Finger auf dem Werkblock ab. Er beugt sich über die Maske, die fast immer gerade vor ihm am Boden liegt und nur selten aufgestellt oder quer gelegt wird, wenn er am Ohr oder der Oberkante der Krone malt. Nie verwendet der Maler eine Farbe (ausser Weiss) mehr als einmal, d. h. er malt alle entsprechenden Stellen in einem Farbauftrag fertig.

Die Ohrringe werden von Bharata Mahapatra als *kundala* bezeichnet, der Bart schlicht als *dadhi*, Augenbrauen als *bhrulata*, das sichelförmige Zeichen auf der Nasenwurzel als *ardhacandra tilaka*, Halbmondtupfer, und das Muster auf der Krone nach kleinen Mangofrüchten als *ambakasi*.

Zum Schnitzen der etwa 45 cm grossen Holzmaske benötigt Meister Bharata ziemlich genau drei Stunden, zum Modellieren mit flüssigem Holz, Überziehen der Oberfläche mit Stoff und zum Grundieren weitere zwei Stunden (wobei hierin einige Warte- und Trockenpausen eingeschlossen sind) und zum Bemalen und Lackieren noch weitere anderthalb Stunden – wenn der Meister ohne Pausen zügig vorwärts schafft, was üblicherweise wohl nicht möglich ist.

275 Einsetzen der Nase
276 Ausformen der Nase
277 Auftragen von Grundiergewebe
278 Bemalen der Maske
279 Ausschlagen der Sehschlitze
280 Kultraum der Göttin Cencakai (Keonjhar-D.)

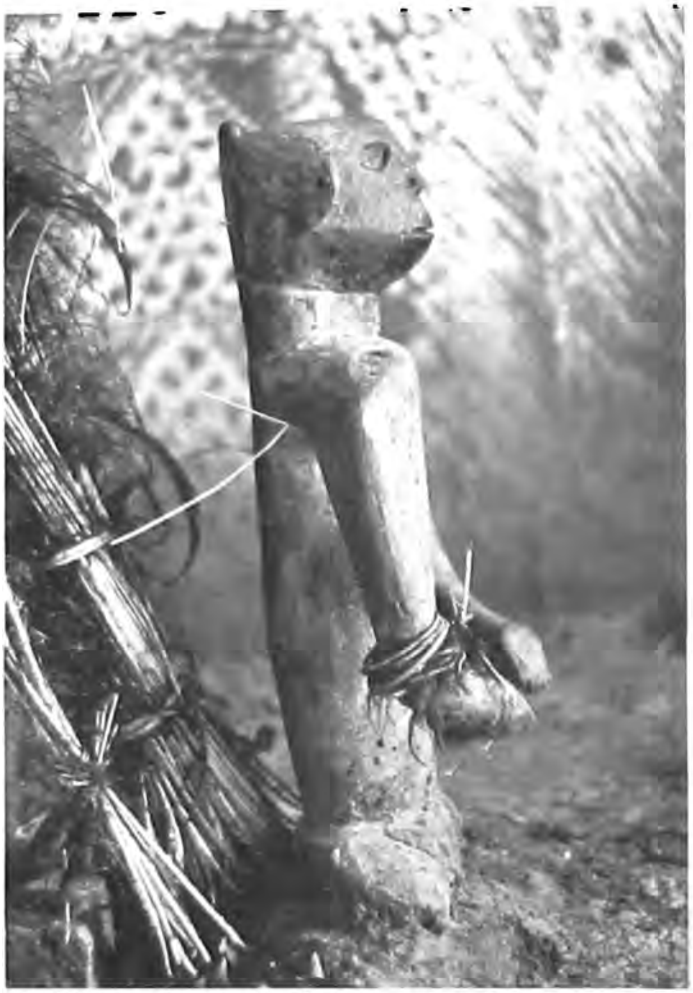


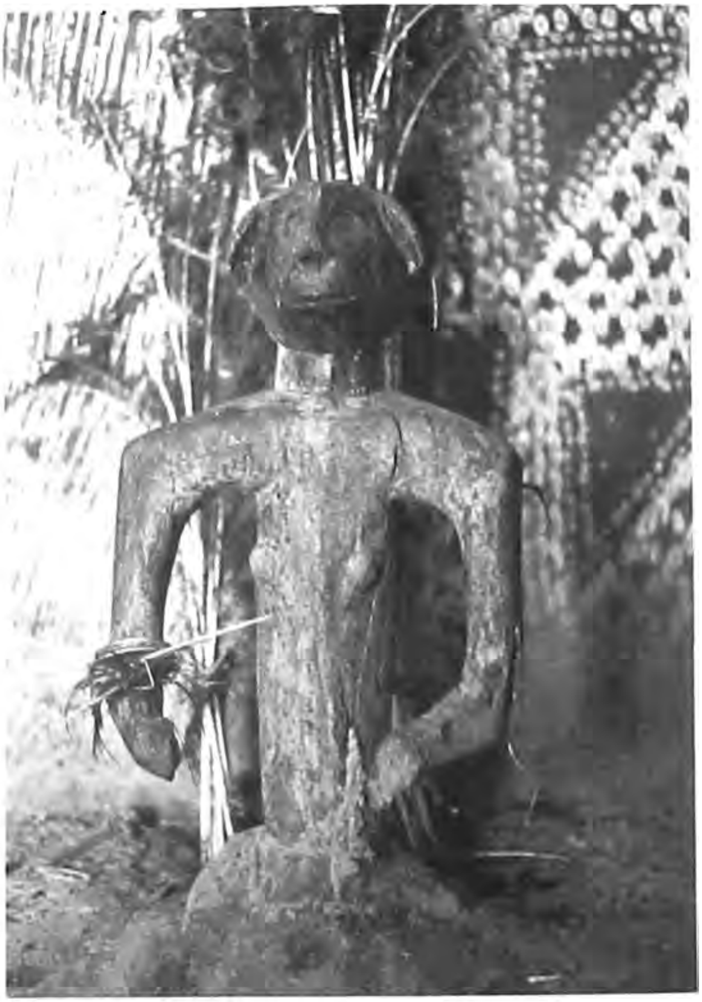
280

Holzskulpturen der Stammesgruppen

Die schönsten Abbildungen von Holzschnitzereien der Stammesbevölkerung von Orissa sind bei Elwin (1951) zu finden. Viele Reliefs sind allerdings nur in Umsetzung zu Zeichnungen wiedergegeben. Zusätzliche wichtige Information über die Opferpfosten der Kondh bietet Niggemeyer (1964) und einige interessante Mischformen aus der Welt hinduisierter Stämme Eschmann (1978). Eine systematische Aufnahme der verschiedenen Formen und Stiltypen steht noch aus.

Die Dörfer der Stammesbevölkerung von Orissa sind nicht gerade reich an Schnitzereien. Wir haben manches Dorf besucht, ohne auch nur ein Werk zu Gesicht zu bekommen. Trotzdem wäre eine Dokumentation der noch vorhandenen Werke äusserst wichtig. Besonders selten haben wir auf unseren Streifzügen bei den Juang, Saora und Bondo Bhuya vollplastische Kultwerke gefunden. Das eindrucksvollste Werk steht im Lehmboden eingelassen in einem kleinen Schrein mit weiss und rot bemalten Wänden, abgelegen von jeder menschlichen Siedlung in einem Mango-Wäldchen beim Dorfe N. im Keonjhar-Distrikt. Die im Feld der Umgebung arbeitenden Leute erklärten, die Figur stelle die Göttin Cencakhai dar. Es ist eine expressive Skulptur aus hartem Holz: ohne Beine, aufrecht sitzend mit schlankem Leib und kleinen Brüsten, krumm angewinkelten Armen, breiten eckigen Schultern, knappem senkrechtem Hals und einem erstaunlich schlichten, aber sicher geformten Kopf aus leicht versetzten Flächen mit eingeschnittenem Mund, ausgehobenen Augen und seitlich vorstehenden, durchbohrten Ohren. Am Boden vor der Gottheit sind Opferspuren von Blut und verstreuten Armrei-





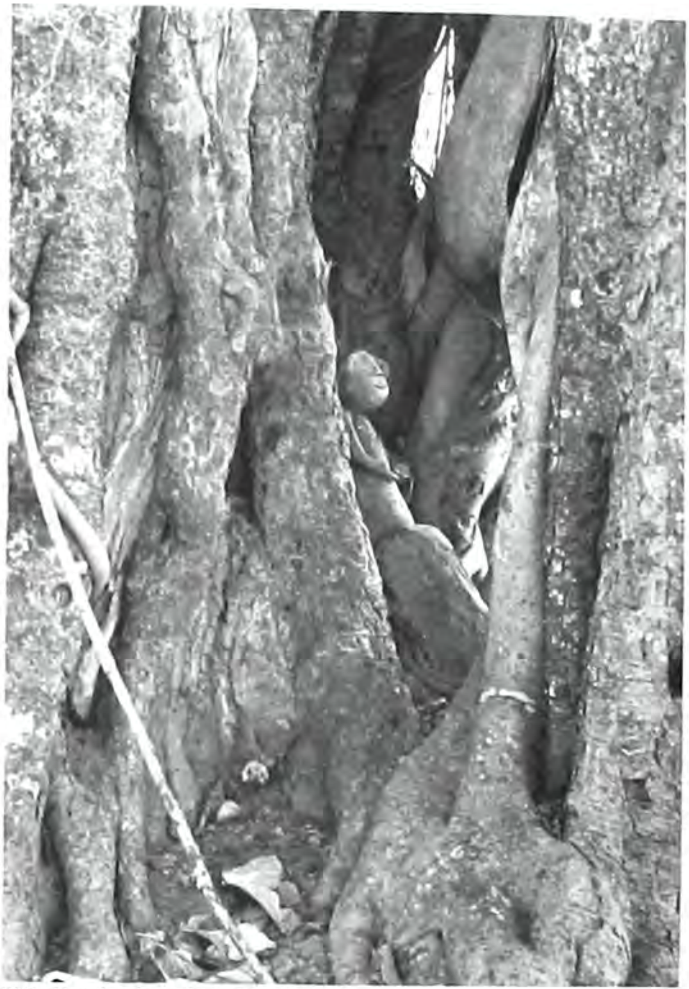
281, 282 Gottin Cencakai (Keonjhar-D.)

282

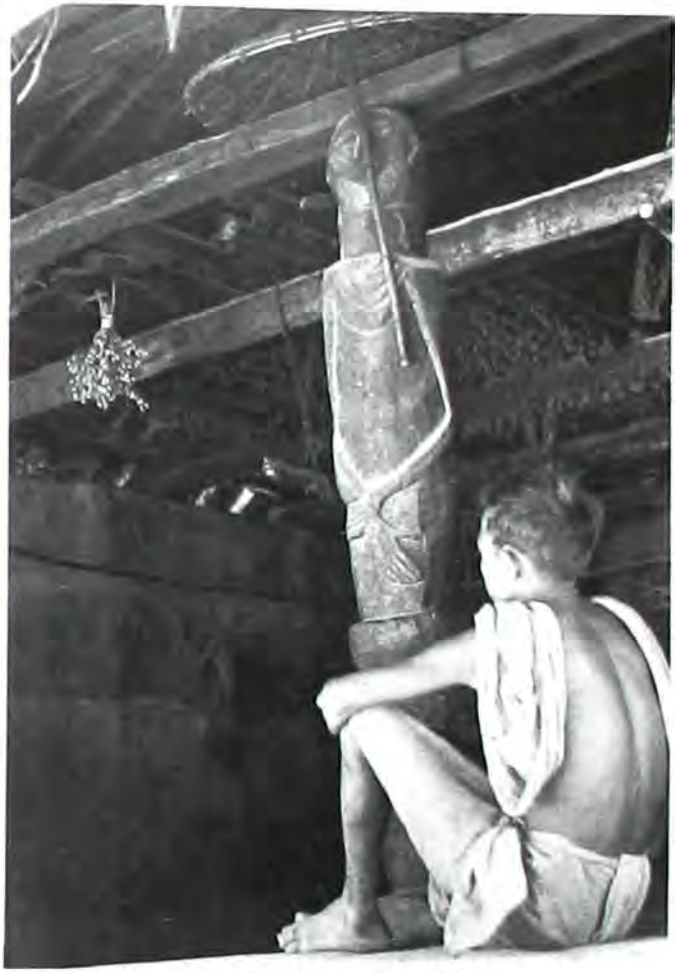
fen, hinter ihr lehnt ein Pfauenwedel an der Wand. Ein solcher wird bei Geisteraustreibungen verwendet.

In den Wurzeln eines grossen Banyan-Baumes vor dem Heiligtum liegt noch eine zweite, recht ähnliche Figur, der allerdings die bildnerische Kraft der Göttin fehlt. Ob es sich um ein älteres Kultbild handelt oder um das Pendant für ein Götterpaar, war nicht festzustellen. Interessant ist der schwere Pfosten, in den die Skulptur ausläuft, vielleicht ein Hinweis, dass diese vollplastischen Figuren einem Pfosten «entwachsen» sind. Leider hat die Göttin nicht zugelassen, dass wir über sie und den Schnitzer ihres Kultbildes weitere Information eingeholt haben. Alles war wie verhext, nachdem wir ihr Heiligtum betreten hatten.

Elwin berichtet mit Recht, dass Götterfiguren bei den Stämmen von Orissa sehr selten anzutreffen sind, dass auch Kulturheroen oder mythisches Geschehen so gut wie nie dargestellt werden. Nur bei den Saora hat er (1951: 123f.; 1955: 178ff.) den Kult der Gottheit Sahibosum angetroffen, eines Sahib-Gottes, der in der Unterwelt residiert, nach Orissa kommt, die Leute krank macht, Unglück bringt usw. Sahibosum ist vor einigen Jahren einem Priester im Traum erschienen und hat erklärt: «Ich bin euer neuer Gott. Ich lebe im Land der Weissen, und ich bin mit meiner Frau hier auf einer Weltreise. Jetzt bin ich zu euch, zu den Saora, gekommen.» Der Priester hat im Traum geantwortet: «Dann nimm, was du willst, und geh weg.» Und der Gott hat erklärt: «Ich will keine Opfer. Aber macht mir und meiner Frau Figuren. Die müsst ihr, nach Westen ausgerichtet, an den Weg stellen. Dort müsst ihr mir opfern.» – Diese Bilder des neuen Götterpaares werden nun am Weg zu den Dörfern errichtet, nicht um den Gott einzuladen, sondern um ihn fern-



283 Altes Kultbild (?) in Baumwurzeln



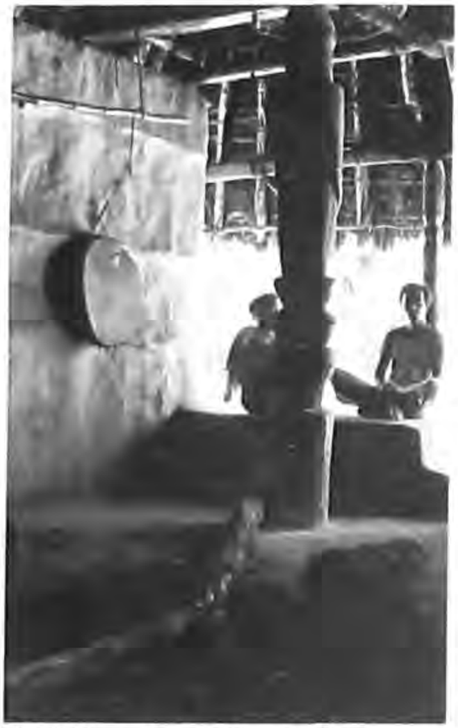
284 Wächterfigur in Kulthaus. Gunerda (Keonjhar-D.)

zuhalten, um den Dörflern das Erscheinen dieses Gottes zu ersparen. Die Figuren werden aus Shorea robusta-Holz geschnitzt. Solange sie in Arbeit sind, muss der Bildhauer fasten. Schon dem gefällten Holz wird Reis und Alkohol geopfert. Der Priester führt später die Prozession zum Aufstellplatz der Figuren an und erklärt in einer Zeremonie: «Ihr Sahibosum seid gekommen, unser Land und unser Dorf zu sehen. Wir haben uns viel Mühe gemacht, euch zu gefallen. Geht jetzt wieder und stört uns nicht weiter.»

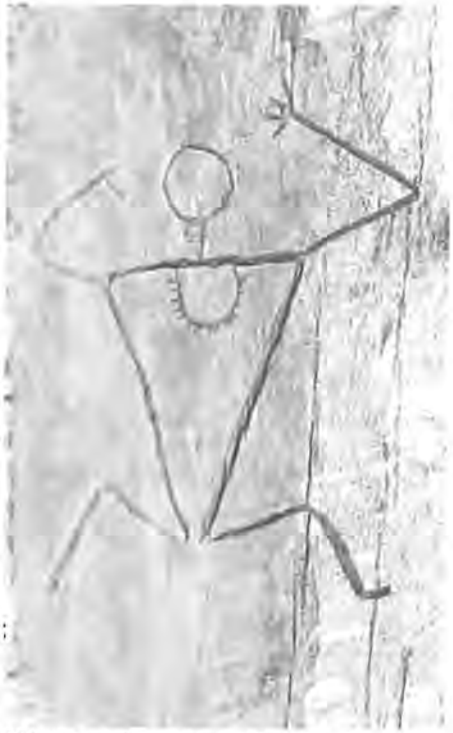
Leider haben wir auf unseren Wanderungen im Saora-Gebiet keine Sahibosum-Figuren gesehen. Ob seit Indiens Unabhängigkeit die neuen Sahibosums in anderer Form verehrt werden wollen oder ob der Kult nur in einem Gebiet des grossen Saora-Gebietes vorkommt, wissen wir (noch) nicht.

Eine grosse Kultfigur haben wir aber bei den Juang im Dorf Gunerda (Keonjhar-Distrikt) gefunden. Im *manda ghara,* Kulthaus des Dorfes, sind die beiden Stützpfosten beim Eingang beschnitzt. Der eine Pfosten ist nur mit Kerbwülsten und mit Kerbschnitt verziert, der andere aber vollplastisch in der Form eines Mannes ausgearbeitet. Mit dem Kopf stützt die Figur einen Dachbalken. Die Hände sind vor dem Bauch gekreuzt, detailliert ausgearbeitet, die Schulterblätter mit dem Brustschmuck am Hals verbunden. Das Gesicht ist grob gearbeitet, die prominente Nase wohl angesetzt. Neben der grossen Figur hängt immer ein Sonnenschirm.

Der Pfeiler wird lokal als *dvarasuni,* Torwächter, bezeichnet, dem man beim Errichten des Gemeinschaftshauses ein Opfer von Zuckerwasser gebracht habe. Er ist von einem Juang-Schreiner des Dorfes geschnitzt, der Kandurani geheissen hat und vor wenigen Jahren kinderlos gestorben ist.



285 Kulthaus Gunerda (Keonjhar-D.)



286 Wachterfigur Karava (Keonjhar-D.)

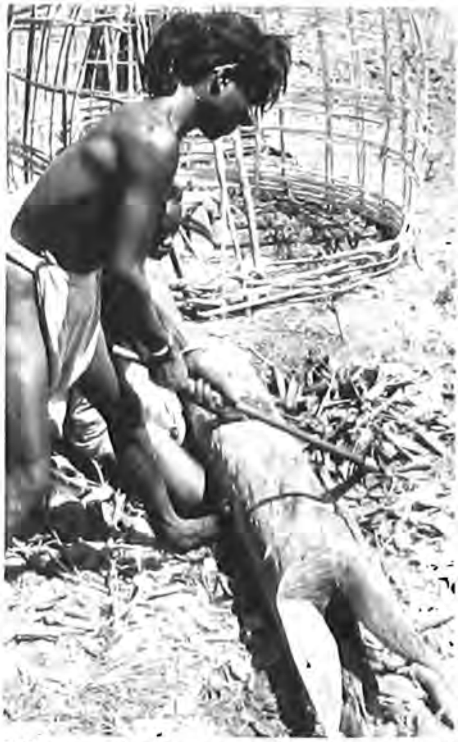
Der *dvarasuni* bewacht die Gottheit Mapata im Innern.

Bei den Juang sind die Pfosten der meisten Gemeinschaftshäuser mit starken Wülsten und mit Kerbornamenten verziert. Schöne Beispiele haben wir in Guptaganga (Keonjhar-Distrikt) gefunden. Wenn man länger sucht, findet man fast überall an den Pfosten der Gemeinschaftshäuser ein oder auch zwei kleine Figürchen eingeritzt, die als Wächter des Hauses bezeichnet werden. Dass diese Kult- und Schlafhäuser für die Jugend bewacht werden, ist auch notwendig, ist doch ihre Vorderfront stets offen und werden Trommeln, Kultgegenstände, Nahrungsmittel usw. im Innern aufbewahrt. Allerdings scheinen die Juang ein wenig zurückhaltend zu sein, diese Wächter den Fremden zu zeigen.

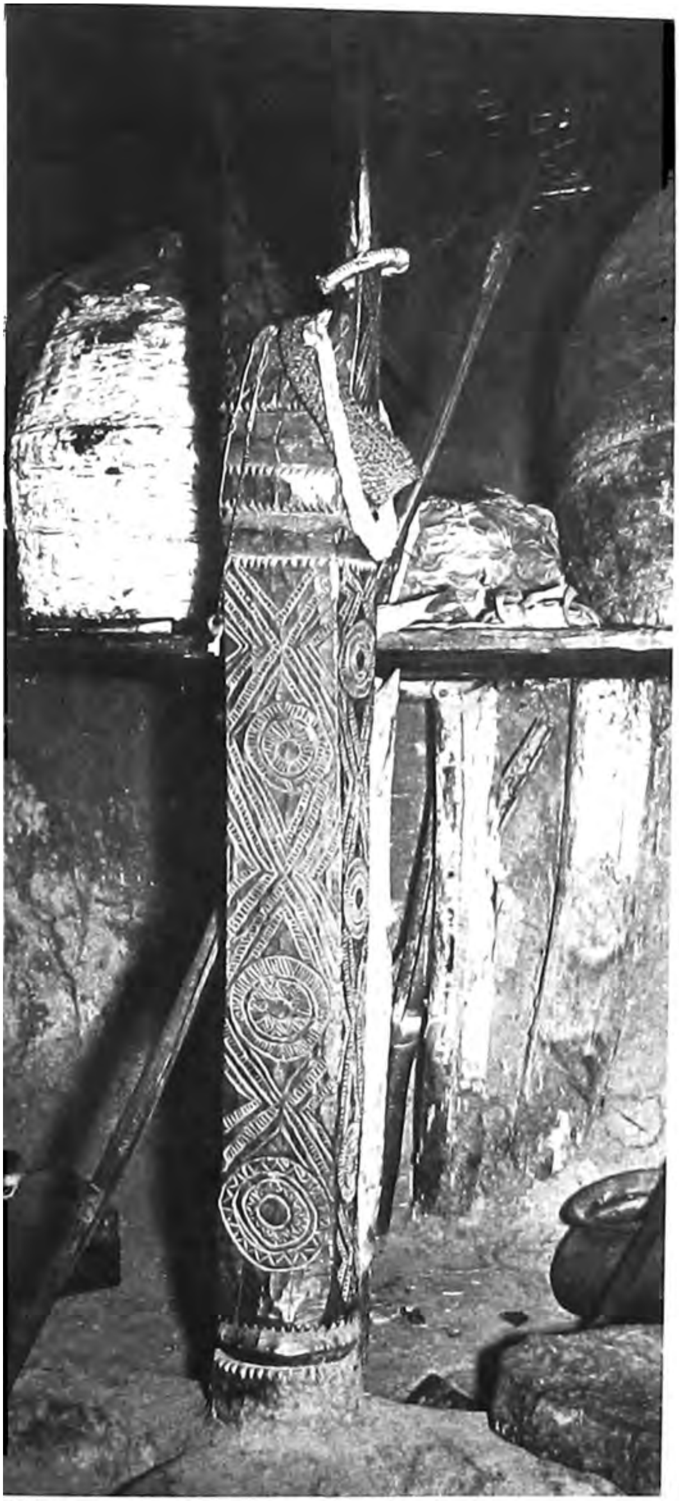
Pfeiler, die keine tragende Funktion im Haus zu erfüllen haben, findet man vor allem bei den Kondh. Niggemeyer (1964: 168) berichtet, dass diese *timba dedi* genannten Pfähle mit einer kleinen Opferplattform aus Lehm im Hausinnern der zentrale Kultplatz für verschiedene Gottheiten ist, die, für die Zeremonien angerufen, sich dort niederlassen. Die meisten Pfosten sind gegabelt, manche haben auch Brüste angeschnitzt oder sind sogar mit einer groben Figur versehen (s. Niggemeyer, 1964: Abb. 11 a). Auch wenn sie durch ein Querholz mit dem dahinter angebrachten Rost verbunden sind, können sie nicht als Teil der Architektur gelten. Berühmt sind ferner die schweren Gabelpfosten der Kond für ihre *meriah*-Opfer. Bis 1850 waren eingehandelte Menschen die alljährlichen Gaben an die Erdgottheit, seit der Unterdrückung dieser Sitte durch die Briten sind es Wasserbüffelstiere, die ebenfalls für dieses Fest eingekauft werden. Die *meriah*-Zeremonie ist ein kompliziertes mehrwöchiges Fest, das alle drei Jahre im Frühling März/April von jedem Kondh-Dorf gefeiert wird. Den Höhepunkt bildet das Opfer, das, an einen Pfahl gebunden, qualvoll getötet wird.

Für jedes Fest muss ein neuer Opferpfahl geschnitzt werden, wobei das kultische Suchen nach einem geeigneten *sal*-Baum, der Transport des Stammes, das Schnitzen und Aufrichten Teil des gesamten Festablaufes sind. Es ergeben sich erstaunliche Parallelen zum *navakalevara*-Ritual der Gottheit Jagannatha (vgl. die ausführlichen Beobachtungen von Niggemeyer, 1964: 184–211 mit Tripathi, 1978: 223–264, bzw. mit den Angaben bei Eschmann, 1978: 265–283, insbesondere das Ritual für einen hinduisierten Kondh-Schrein). – Ausgesprochen grausam ist in dieser *meriah*-Zeremonie das Quälen und Knochenzerschlagen des Opfers. Wir selbst haben dies einmal (1979) bei den Saora erlebt in einer Form, die einem die Berichte der Briten schaudernd in Erinnerung gerufen haben.

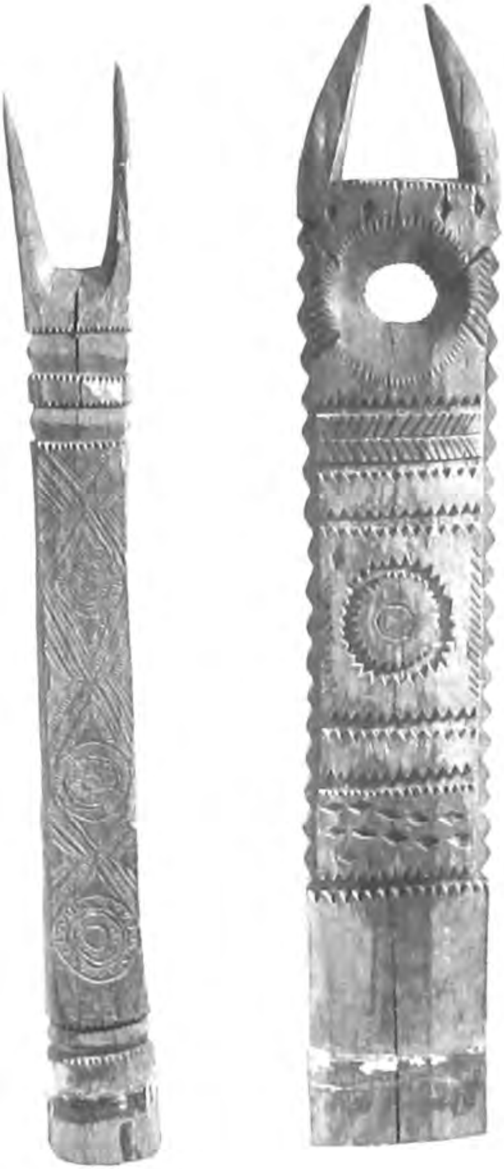
Auch bei den Saora gibt es (nach Elwin, 1951: 116) Hausschreine in Form von Gabelpfosten, an denen Brüste ausgehauen sein können. Er berichtet,



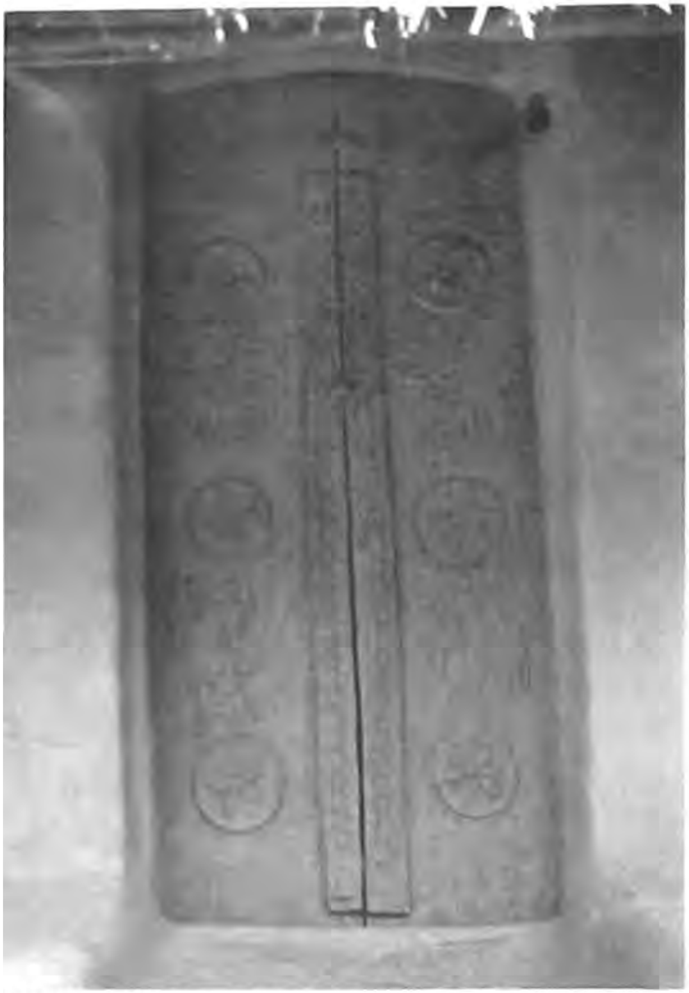
287 Kuttia Kondh einen Opferpfahl schnitzend (Phulbani-D.)



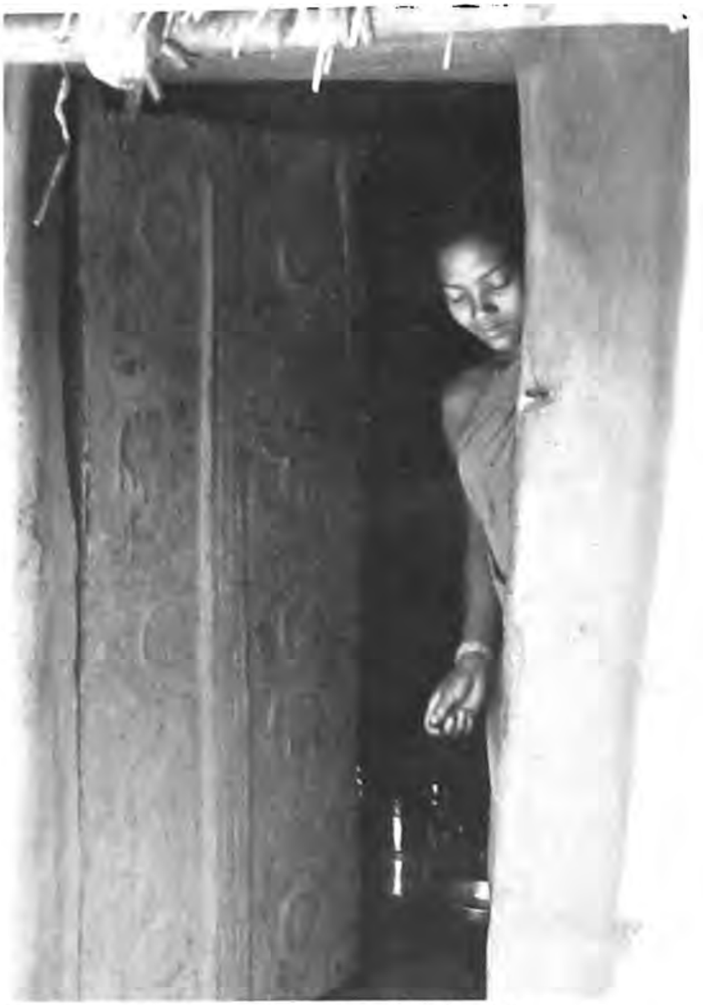
8 Opferplattform in Kuttia Kondh Haus. Diaguda



289 Opferpfosten der Kuttia Kondh. Museum für Völkerkunde, Frankfurt a. M.



290 Haustüre der Bhuiyan Bayakumutia (Keonjhar-D.)

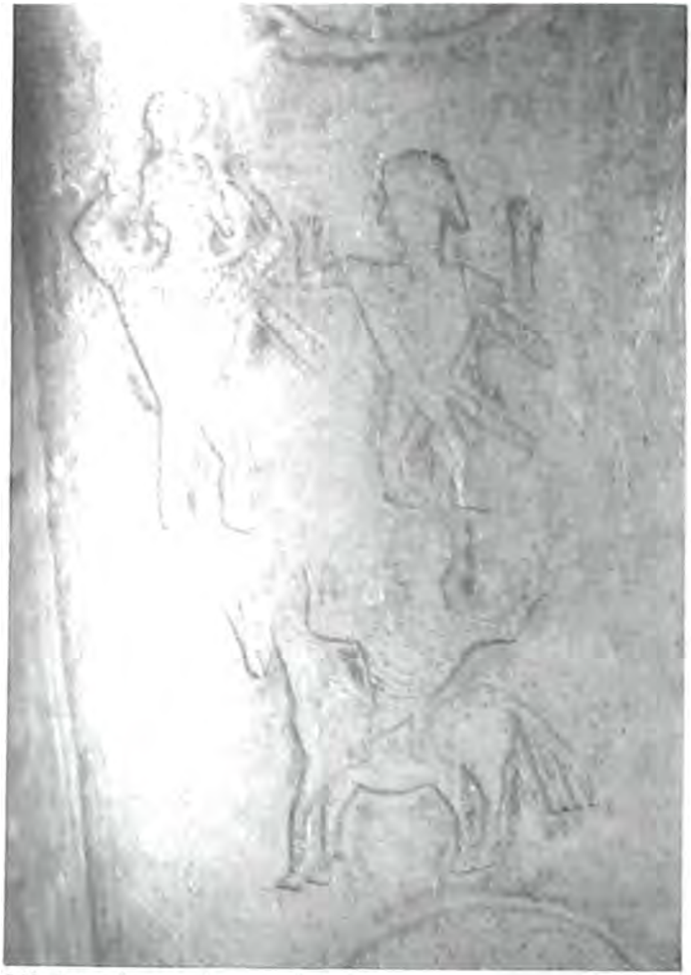


291 Haustüre der Juang. Bayakumutia (Keonjhar-D.)

dass bei der Verlobung der Bräutigam im Haus der zukünftigen Schwiegereltern einen Pfeil zwischen diese Brüste des Gabelpfostens schiesst, um damit definitiv anzuzeigen, dass er die Tochter des Hauses zu sich nehmen wird.

Elwin (1951: 98) berichtet, dass zu seiner grossen Verwunderung die verzierten Türen, die man im Stammesgebiet des nordöstlichen Indien findet, keine religiöse Bedeutung haben, sondern aus rein dekorativen Motiven angefertigt sind. Auch uns wurde dies bei den Juang und Bhuiyan mehrmals bestätigt. Es konnte (1978) nicht einmal festgestellt werden, dass sozioökonomische Aspekte eine Rolle spielen. Weder Verdienstfeste noch andere Leistungen scheinen Voraussetzung für das Erstellen einer verzierten Türe zu sein. So haben wir z.B. eine sehr hübsch geschnitzte Tür am Haus des Gautam Dhangada im Bhuiyan-Dorf Bayakumutia gefunden, obwohl dieser, wie uns versichert wurde, weder Dorfoberhaupt noch ein besonders wohlhabendes Dorfmitglied ist. Einflüglige Türen aus zwei aneinandergehefteten Brettern haben wir bei den Juang und Bhuiyan gesehen. Türsturzbretter fehlen hier. Man dreht die Türen in einem Zapfen oder schiebt sie einfach beiseite. Erstaunlich sind Formen, die eine Mittelachse durch ein breites Band oder sogar durch zwei Streifen betonen, was wie eine Imitation von doppelflügeligen Türen der Gond-Nachbarn wirkt.

Auf diesen Türen findet man Zirkelrosetten, Kerbschnittblumen und figürliche Motive wie Elefanten, Pferde mit und ohne Reiter, Affen, Fisch, Pfau, Jagdszenen usw. Bei allen Verzierungen sind die Reliefs nur wenig tief oder richtiger hoch, denn sehr häufig ist der Grund um die Motive entfernt, so dass Hochreliefs entstanden sind. Hand-



292 Detail Bhuyan Türe Bayakumuta

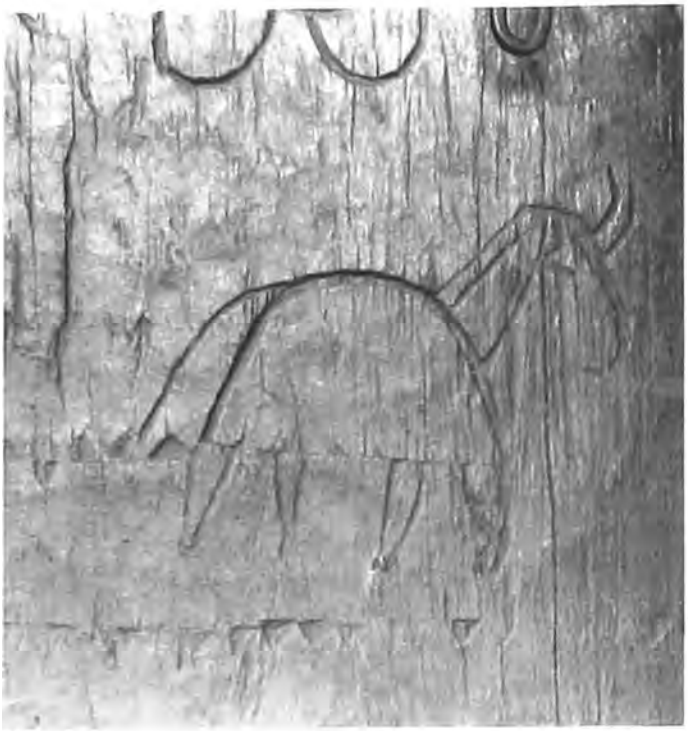
293 Haustüre der Juang. Guptaganga (Keonjhar-D.)

werklich sind sie keine Meisterleistungen und – so weit wir sie gesehen haben – meist krumm und schief, eher steif im Detail, willkürlich in der Anordnung und doch immer wieder von eindrücklicher Ausstrahlung. Manche sind naiv, andere mögen Reste eines alten, eigenen Stils verraten. Es muss auch grandiose Reliefs geben mit stark stilisierten Figuren, wie z. B. die von Elwin (1951: Abb. 127) entdeckte und als Zeichnung reproduzierte sogenannte Juang-Venus. Interessanterweise ist die Sexualsymbolik der Stammesgruppen von Orissa ausschliesslich auf weibliche Formen beschränkt. Die Wächterfiguren oder auch andere Männerfiguren werden mehr oder minder geschlechtslos dargestellt. Und stilisierte Penisdarstellungen kommen überhaupt nicht vor.

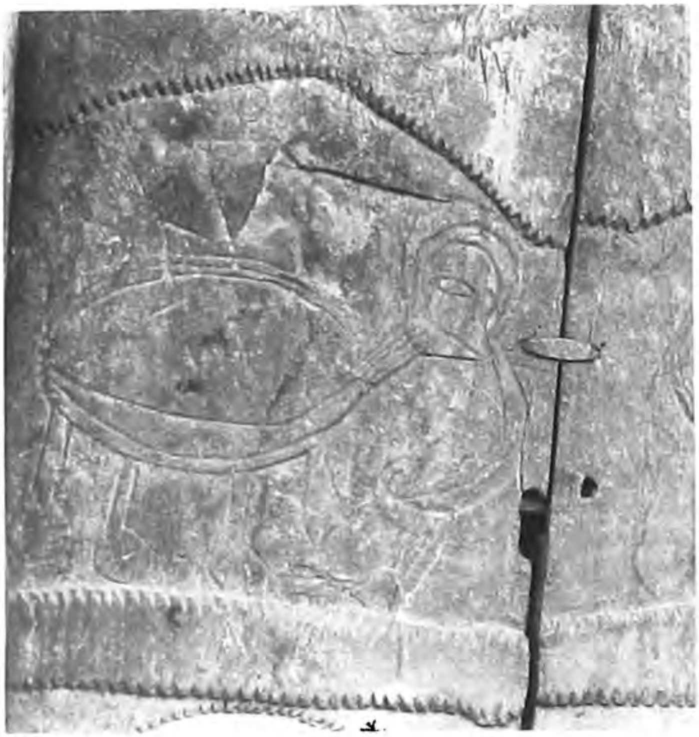
Da die meisten Türen mit rötlichen Lehmaufschlämmungen regelmässig überzogen werden, kann man bei alten Türen die wenig tief gearbeiteten Reliefs kaum mehr erkennen oder gar photographieren.

Stilistisch können wir die Arbeiten in Holz der einzelnen Stammesgruppen von Orissa noch nicht unterscheiden. Aber auch die südlichen Völker (Kondh und Saora) scheinen als gute Schnitzer vielfältig renovierte Türen und Türsturzbretter geschnitzt zu haben. Doch sei betont, dass diese Türen sicher von hinduistischen Prototypen abgeleitet werden müssen. Das Fehlen einer «Funktion» für diese Türen in der Stammeskultur mag als zusätzlicher Hinweis hierzu verstanden werden.

Auch Hausrat aus Holz und Bambus wird manchmal verziert. Berühmt sind die Kämme der Juang, von denen es eine bedeutende Sammlung im Tribal Institute in Bhubaneswar gibt. Es sind sehr lebendige Ritzzeichnungen von tanzenden Gruppen, von Jagdszenen, Einzelfiguren etc., die von jungen



294

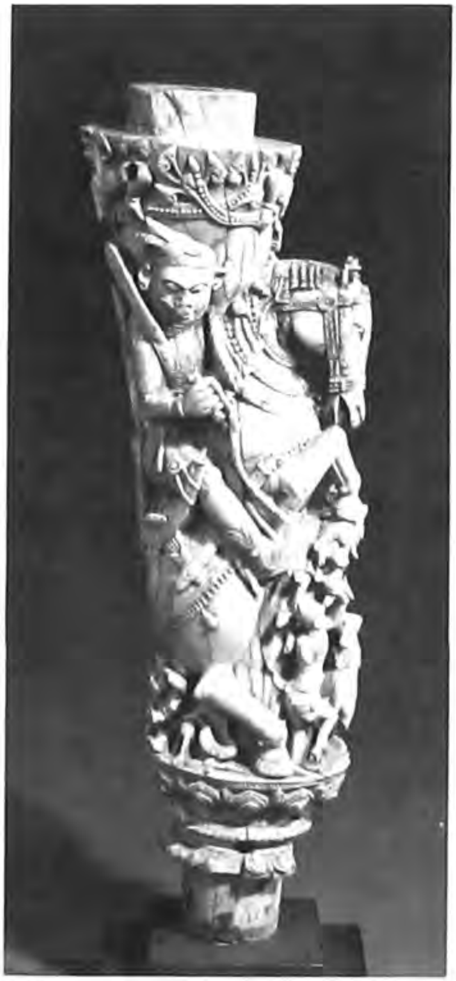


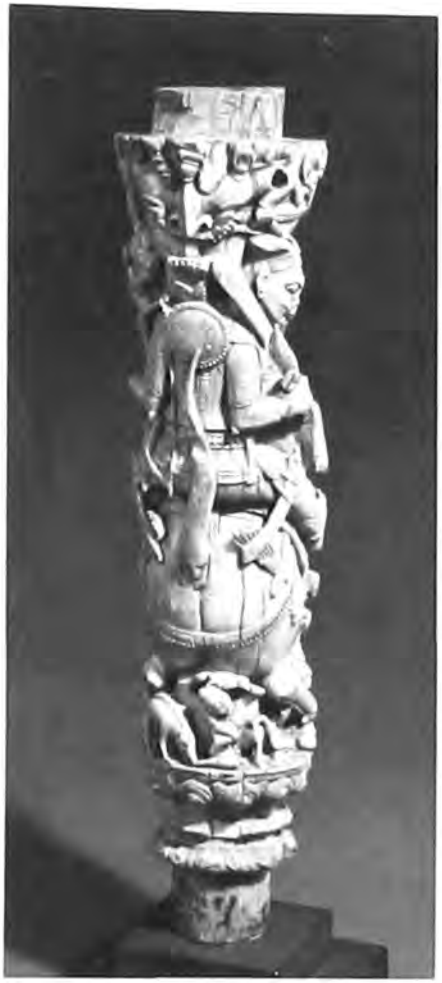
295

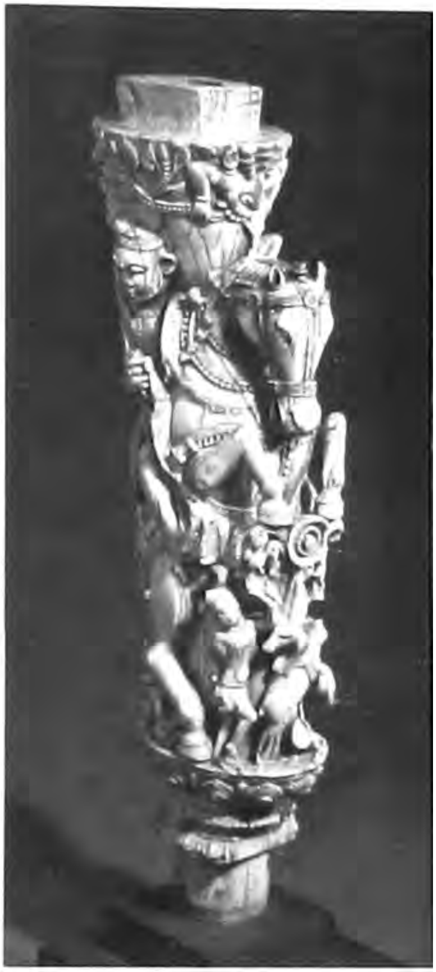
Männern zum Vergnügen und als Geschenke angefertigt werden. Mädchen stehlen manchmal den Burschen ihren Kamm, um so ein Verhältnis anzuknüpfen. Deshalb spielen Kämme auch in den Hochzeitszeremonien eine Rolle. Leider haben wir bei den Juang des Keonjhar Distrikts keine verzierten Bambuskämme mehr gefunden.

Von den Kondh stammen Bambusröhren für Kautabak, die mit ornamentalen Ritzmustern verziert sind. Die mit dem Messer eingeschnittenen Formen werden mit Russ und Öl bestrichen, um sie besser sichtbar zu machen. Auch diese Bambusröhrchen sind Geschenkartikel, die die Burschen den Mädchen beim Abschied nach einem Dorfbesuch hinterlassen, um ihr Interesse an einem Verhältnis zu erklären.

294 Detail, Juang-Türe. Bayakumutia
295 Detail, Juang-Türe. Guptaganga
296–298 Elfenbein-Thronfuss. Im Museum für Völkerkunde, München


296


297


298

Elfenbein

von Eberhard Fischer
und Dinanath Pathy

Über das Schnitzen von Elfenbein in Indien bzw. indische Elfenbeinwerke wird 1902 im Journal of Indian Art and Industry, Nr. 9, zum erstenmal ausführlich berichtet, allerdings ohne auf Orissa einzugehen. Doch nur wenig später hat Watt (1909) zusammenfassend hierüber berichtet und die ersten Elfenbeinwerke aus Orissa publiziert. Obwohl er noch annimmt, dass Elfenbein nie für Kultbilder und nur selten als traditionelles Werkmaterial in den Palästen Indiens verwendet worden sei, sind durch Ausgrabungen und aus fürstlichem Besitz immer mehr Elfenbeinwerke zum Vorschein gekommen. Aber erst Lohuizen-de Leeuw (1959), Moti Chandra (1959) und Kramrisch (1959) haben die Texte analysiert und das Material der Freer Gallery bzw. des Philadelphia-Museums bearbeitet. V. P. Dwivedi (1976) hat dann eine umfangreiche Monographie «Indian Ivories» erstellt. Ein Werk über die Elfenbeinarbeiten von Orissa steht jedoch noch aus.

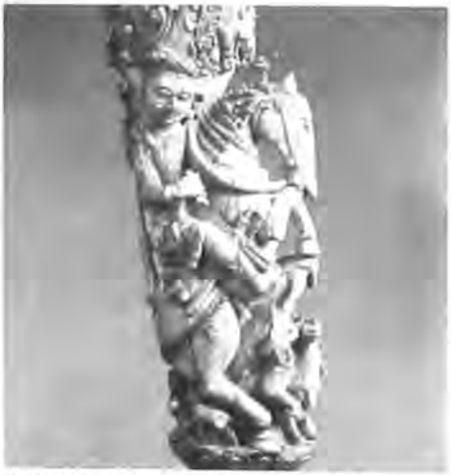
Bedeutende Elfenbeinschnitzereien aus Orissa befinden sich vor allem in Calcutta, New Delhi, London, Washington, Seattle, Berlin und München.

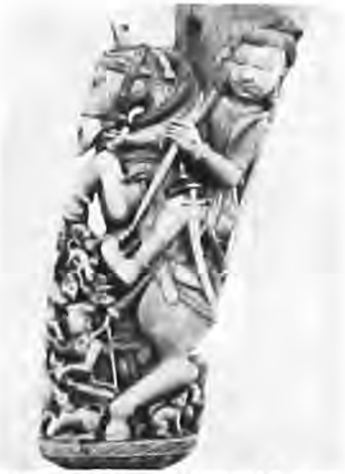
Orissa galt schon vor Jahrhunderten in Indien als das Land der Elefanten. Es war reich an grossen Beständen von wilden wie auch gezähmten Elefanten, wobei letztere vor allem bei Prozessionen verwendet wurden. Orissas Fürsten führten seit Narasimha den Titel *gaja pati*, König der Elefanten, als Fürsten über das östliche Indien (s. Kulke, 1978: 201) und setzten sich damit ab von den «Königen der Pferde» im Norden und den «Königen der Menschen» im Süden. Elefantenjagd muss eine der königlichen Präferenzen gewesen sein und ist schon auf Reliefs von Udayagiri dargestellt. Den Handel mit Elefantenzähnen zeigt ein Relief des 12. Jh. (im Orissa State Museum). Elefanten und *gajasimha,* Mischwesen aus Elefanten und Löwen, sind beliebte Motive der Kunst von Orissa, erstere sicher seit Asokas Zeiten, letztere vor allem am Sonnentempel von Konarak. Es ist deshalb durchaus verständlich, dass der *gaja pati*-Herrscher auf einem Elefantenthron Platz nimmt. In der Tat sitzt auf einem Relief von Konarak König Narasimha beim Empfang seines Gefolges auf einem Thronpodest, das *gajasimha*-Figuren stützen (s. Kulke, 1979: Abb. 14). Eine andere Verwendung solcher geschnitzter Thronfüsse und die Tatsache, dass sie aus Elfenbein angefertigt waren, geht aus einer Inschrift in Puri hervor, in der es heisst, dass König Purusottam deva (1467–1497) dem Gott Jagannatha 8 Elfenbeinthrone geweiht hat (R. Mitra, 1875 zit. Lohuizen, 1959: 214). Schon an einem Relief am Sonnentempel von Konarak sind solche Ständer mit Löwenfüssen unter den Kultbildern der Devi wie auch von Jagannatha und Siva zu erkennen (n. Dwivedi, 1976: 11 a); s. Abb. 301).

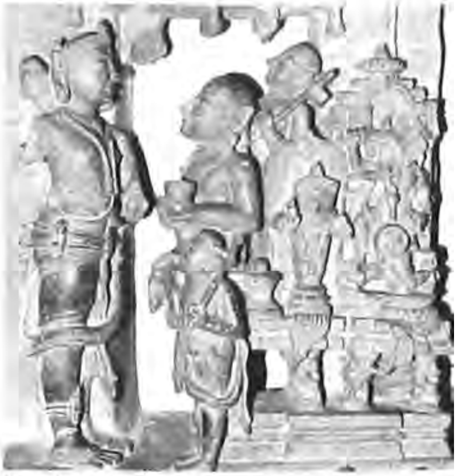
Diese Thronfüsse aus Elfenbein sind in kleiner Zahl erhalten geblieben. Ob jeweils vier ähnlich geschnitzt waren oder ob sie nur paarweise verwendet wurden, ist offen. In jedem Fall fällt auf, dass die bislang bekanntgewordenen stets paarweise ähnlich geschnitzt worden sind.

Mehrmals ist das *gajasimha*-Motiv des Mischwesens Elefant/Löwe bzw. ein Reiter mit aufbäumendem Pferd mit einer Jagdszene kombiniert worden. Das schönste und wohl auch früheste Werk dieser Art, allgemein ins 13. Jh. datiert (Lippe, 1970: Abb. 41) zeigt einen hochaufgerichteten *gajasimha,* das einen Mann mit wilder Haarmähne in die Luft schwingt. Unter seinen Löwenfüssen wird eine Landschaft mit gelappt wirkenden Bergen von Tieren und mit Pfeil und Bogen jagenden Einheimischen sichtbar. Ihm fast ebenbürtig, wenn auch insgesamt ein wenig schlichter, ist der Thronfuss in Philadelphia. Beide bilden ein Paar, wenn auch Lohuizen (1959: 216) zu Recht vermutet, dass der Meister bei diesem einen Gesellen die weniger wichtigen Details schnitzen liess. Ein weiteres Paar, sehr viel später zu datieren, bilden Thronfüsse in Seattle (Lippe, 1970: Abb. 48) und Los Angeles (Pal, 1978: Nr. 63 b); sie wirken ein wenig kalt, in den Details wie ausgezirkelt, unbelebt. Auf der Rückseite des Elefantenkopfes befindet sich am Lotoskapitell ein *kirttimukha*-Löwenkopf mit seitlichen Armen, unter den Beinen des Mischwesens zwei Reiter und ein Keiler, unter dem herabhängenden Elefantenrüssel ein Mädchen mit gekreuzten Beinen. Zwischenräume füllen dekorative Papageien. Durchaus kraftvoller, wenn auch zeitlich nicht viel früher (spätes 17. Jh.) ist ein Thronbein mit rückgewendetem Löwen, zu dessen Füssen in einer Dschungellandschaft Elefanten mit Antilopen kämpfen (Härtel, 1971: Abb. 211 a). Auch hier erscheint das *kirttimukha*-Löwengesicht mit den angewachsenen menschlichen Händen. Das Parallelstück zu diesem Werk in Berlin befindet sich in London.

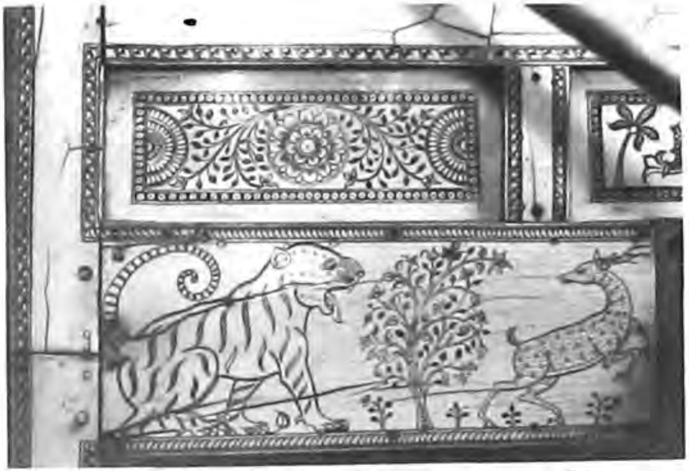
Eine andere Gruppe von Sockelfüssen zeigt einen Reiter auf einem sich hoch aufbäumenden Pferd, zu dessen Füssen Jagdszenen stattfinden. Das Thema findet man oft in der Kunst von Vijayanagar, von Srirangam bzw. Kanchivaram des 16. Jh. Das schönste Werk befindet sich in Asutosh Museum in Calcutta (s. Moti Chandra, 1959: Abb. 14) und wird ins ausgehende 16. Jh. datiert auf Grund der Tracht und des Blattmäanders mogulscher Herkunft (Moti Chandra, 1959: 58 f.). Der Jäger hat in den beiden auf-


299 Thronfuss. In Pan-Asian Collection

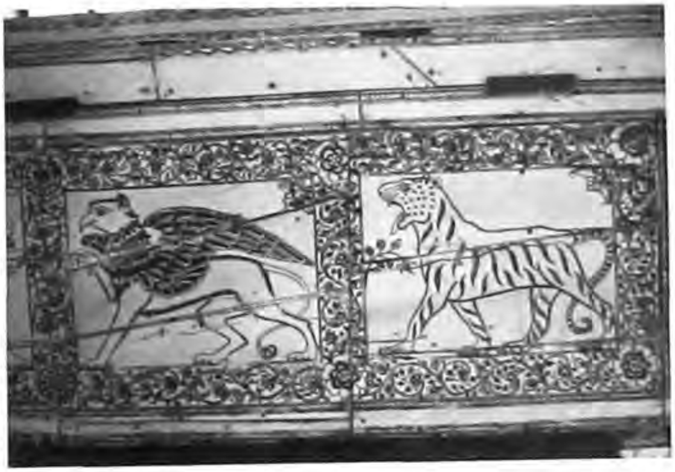

300 Thronfuss. Im Indian Museum, Calcutta


301 Relief von Konarak

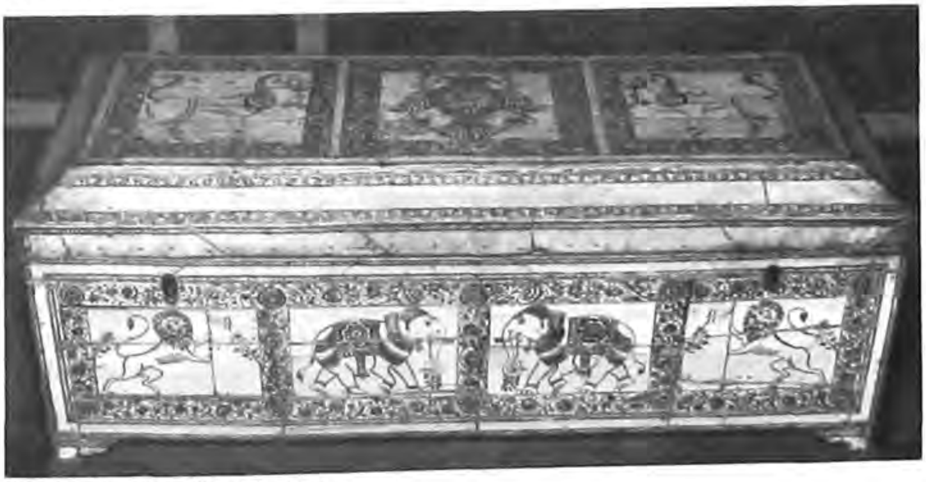
gerichteten Lanzen Antilopen aufgespiesst, hat die Zügel des sich bäumenden Pferdes fallenlassen. Sein sensitivbärtiges Gesicht ist fast im reinen Profil wiedergegeben. Unter seinen Füssen findet eine wilde Jagd mit Bogenschützen, Schwertkämpfern, Hunden, Wildschweinen, Rehen, Affen statt. Die Basis umzieht ein Wellenband, das Kapitell ist nicht ornamentiert. Diesem Elfenbeinfuss entspricht auch in der Grösse von etwa 38 cm derjenige im Indian Museum, ebenfalls in Calcutta (s. K. Fischer u. a., 1959: Nr. 325). Das Werk ist etwas weniger differenziert, härter im Ausdruck des Reitergesichtes. Die Jagdszene ist anders aufgebaut: Ein Jäger mit Gewehr (?) geht auf ein überkreuz aufgerichtetes Antilopenpaar los, während ein anderer auf die Tiere mit dem Schwert einhaut. Dieses Motiv der sich kreuzenden Antilopenkörper erscheint auch auf dem Münchner Elfenbeinstück aus der Slg. Gedon (Museum für Völkerkunde, Nr. 77-7-47), das bislang unpubliziert ist: Auf das Wellenband am Sockel ist verzichtet, ebenso auf die Affen zu Füssen des Pferdes und die Lanzen der Reiter. Ganz allgemein ist die Gruppe der Jagenden lockergeworden. Das Gesicht des Reiters ist fast en face wiedergegeben. Den oberen Abschluss des Thronfusses bildet ein Paar von *kirttimukha*-Köpfen, dessen menschliche Hände Ranken fassen. Das Pendant zu diesem Elfenbeinwerk befindet sich in der Pan Asia Collection in Los Angeles (s. Pal, 1978: Abb. 63a), und es ist wohl etwas schwungvoller geschnitzt: Das Gesicht des Reiters ist ausdrucksvoller, leicht geneigt, mit einem visnuitischen Stirnzeichen versehen, das Rankenwerk wirkt frisch und vielfältig. Doch ist wahrscheinlich, dass die beiden ein Paar gebildet haben und später (frühes 17. Jh.) geschnitzt worden sind als die beiden Elfenbeine in Calcutta.



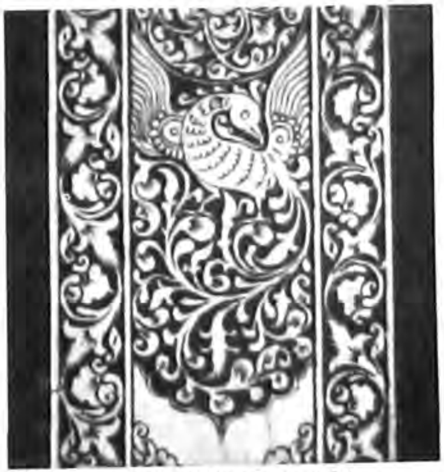
302, 303 Elfenbeinarbeit an Sänfte. Palast Jayapur (Koraput-D.)



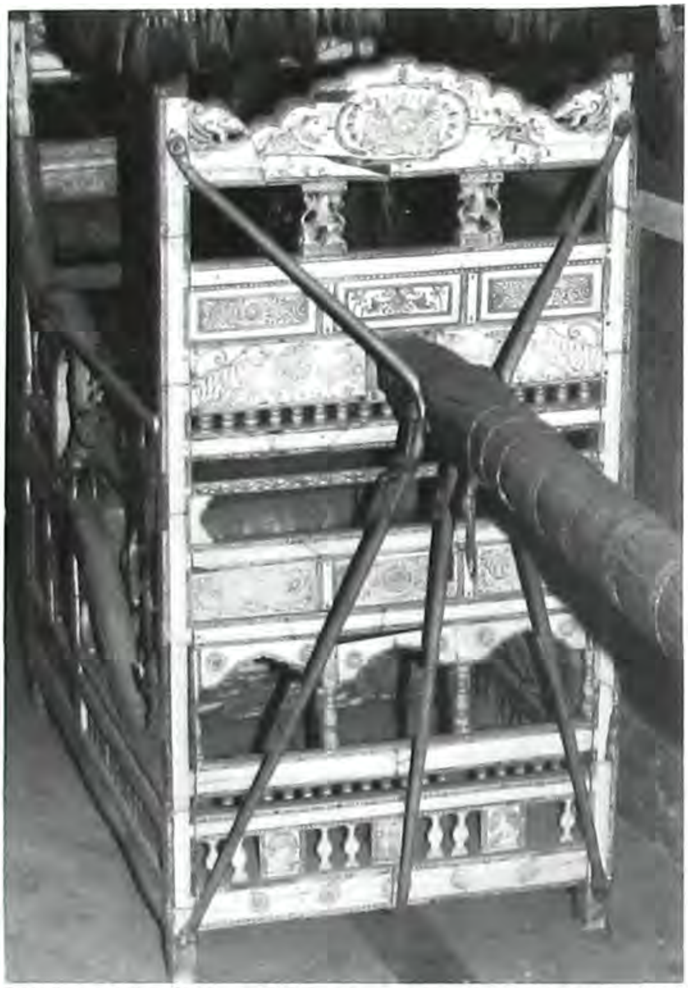
303



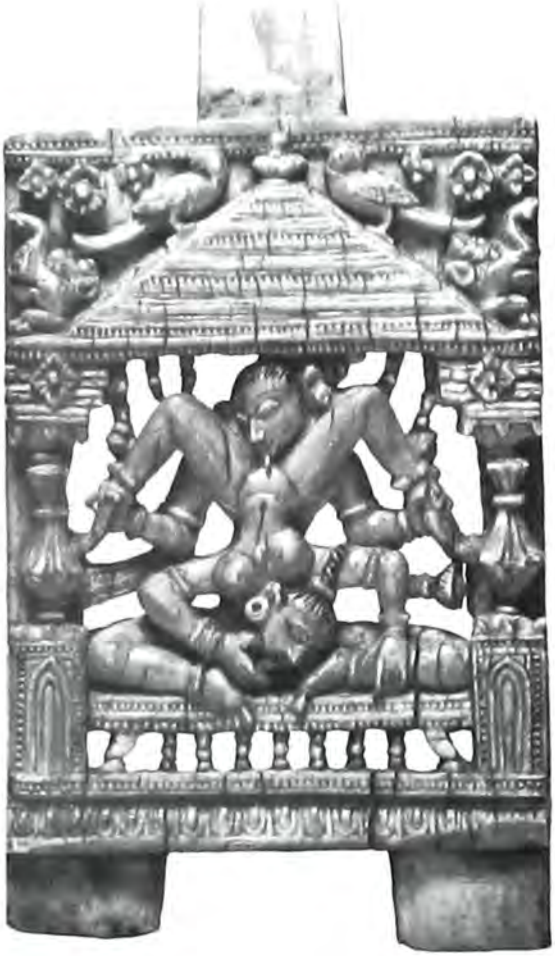
304 Schatzkastlein. Palast Jayapur



305 Einlegearbeit. Chikiti (Ganjam-D.)



306 Sanfte mit Elfenbeinschnitzereien. Palast Jayapur (Koraput-D.)



307 *Mithuna*-Liebespaar, Elfenbein, 15. Jh.

Mehr privater Natur sind kleine Elfenbeinreliefs, die von den Bettenden der Fürsten Orissas stammen sollen und meist erotische Themen wiedergeben. Sie scheinen in grösseren Gruppen angefertigt worden zu sein, gehört doch z. B. das hier abgebildete Stück zu 13 ähnlichen. Auch diese Elfenbeintäfelchen scheinen während mehrerer Jahrhunderte angefertigt worden zu sein, die früheren in anmutig bewegter Körperlichkeit, die späteren wirken hart und verkünstelt. Ob eine Datierung der frühesten durchbrechenden Reliefs ins 13. Jh. allerdings richtig ist, kann nur eine umfassende Stilanalyse zeigen.

Vollplastische Elfenbeinfiguren aus Orissa, die für den Kult geschaffen sein könnten, sind selten. Ein sehr schöner Ganesa befindet sich in New York, ein Radha- und Krisna-Paar in New Delhi; Figuren aus dem Besitz des Maharajas von Nayagarh bildet Watt (1909: S. 182) ab. Nach Dwivedi (1967 bzw. 1976: 119) datieren sie ins 16. bzw. späte 17. Jh. Dass diese Tradition aber bis ins 20. Jh. lebendig geblieben ist, zeigen die recht schönen Holzfiguren, die noch heute im Besitz der Elfenbeinschnitzer-Familie von Nayagarh in Orissa sind und die um die Jahrhundertwende angefertigt worden sein sollen.

Mit dunkelfarbigem Lack eingelegte Brettchen aus Elfenbein (oder auch Horn), mit denen Möbel oder Geräte verziert sind, wurden im vergangenen Jahrhundert in vielen Palästen der Fürsten von Orissa verwendet. Zwei sehr schöne Beispiele konnten wir im Besitz des Maharajas von Jayapur, Ramakrisna Deva, photographieren. Das eine ist eine grosse, rechteckige Schmucktruhe, *alankar pedi,* auf deren Deckel *navagunjara*-zusammengesetzte Tiere und *bherunda*-Doppeladler mit Elefanten in den Krallen, auf dessen Schmalseiten Gänse und Längsseiten Löwen mit Fahnen und Elefanten bzw.

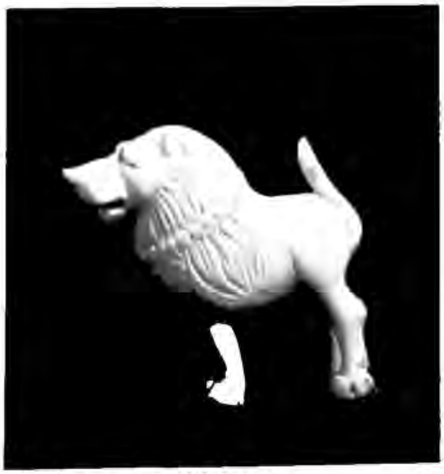
Tiger und Greife eingraviert sind. Reiche Blütenbänder umziehen die rechteckigen Bildfelder. – In derselben *darbar*-Halle befindet sich noch eine prächtige, mit Elfenbein verzierte *tamjan*-Sänfte mit der eingelegten Inschrift *«dharmobalaskevalam, Jeypore»*, dem Wahlspruch des Fürsten unter der bekränzten Sonne, die von Löwen über Elefanten gehalten wird. An derselben Sänfte sind noch Fische um eine Vase, Rehe bei einem Strauch, Tiger und aufspringende Rehe, Pfauen, Gänse, Papageien und *navagunjara*-Wesen dargestellt. Einzelne Rehe sind aus Elfenbein gedrechselt, andere als Löwen über Elefanten hockend vollplastisch ausgeschnitzt. Diese Arbeiten sollen lokal im 19. Jh. angefertigt worden sein. Dies ist durchaus möglich. Berühmt waren damals (s. Watt, 1909: 191) die Elfenbein-Einlegearbeiten im Nachbargebiet von Andhra Pradesh, die für die Fürsten von Vizagapatnam und Vizianagaram gearbeitet haben. Aber auch in Orissa muss es Meister in dieser Technik gegeben haben. In Chikiti (Ganjam-Distrikt) sind wir zufällig auf ein kleines eingelegtes Elfenbeinplättchen im Besitz eines *citrakara*-Kunsthandwerkers gestossen, das sein Vater angefertigt hat. Stilistisch zeigen die Blumenbänder der Einlegearbeiten von Jayapur Einflüsse der Chintzmuster, die Tierdarstellungen aber gehen ohne Zweifel auf Palmblattgravierungen zurück und zeigen Themen, wie sie in Orissa heimisch sind.

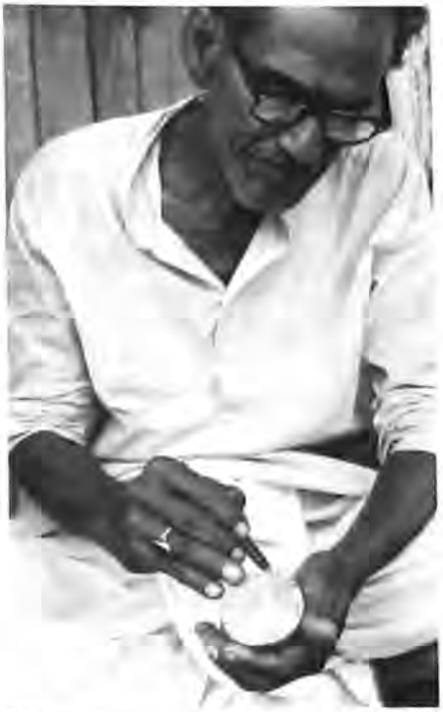
Heutzutage sind in Orissa die Städte Nayagarh und Kandapada, beide im Puri-Distrikt, Baramba im Cuttack-Distrikt und Parlakhemundi im Ganjam-Distrikt berühmt für ihre Elfenbeinschnitz-Tradition. Leider haben wir nur noch einem Elfenbeinbildhauer aus Parlakhemundi bei der Arbeit zusehen können, der jahrzehntelang in Bhubaneswar seine Kunst unterrichtet hat. Im folgenden schildern wir – kurz zusammengefasst – sein Werkverfahren. Dies unterscheidet sich vermutlich von demjenigen früherer Jahrhunderte durch die Verwendung von Feilen und Schraubstock, beides wohl europäische Werkzeuge.

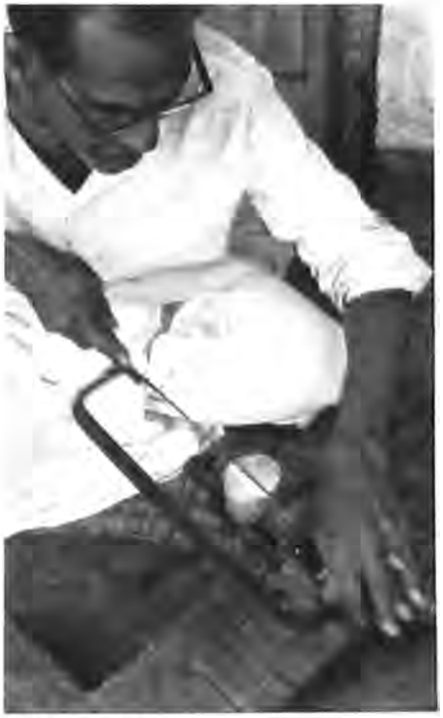
Werkverfahren

Das Werkverfahren des Elfenbeinschnitzers Simadri Maharani von Parlakhemundi wurde Oktober 1979 beobachtet. Aus einer traditionellen Kunsthandwerkerfamilie *(citrakara)* stammend, wurde Simadri Maharani 1971 mit dem «Mastercraftsman award» des All India Handicrafts Board ausgezeichnet, allerdings nicht für sein Können als Elfenbeinschnitzer, sondern für seine Hornarbeiten.

Zum Werkverfahren erklärt Meister Maharani, dass noch in seiner Jugend Schraubzwingen in Orissa unbekannt gewesen seien und man den Werkblock ausschliesslich mit den Zehen fixiert habe. Auch seien früher Elfenbeinstücke immer in einer Kalebasse voll *dahi*, Joghurt, eingeweicht worden, um es weicher zu machen. Das sei heute mit den härteren Raspeln und besseren Sägen nicht mehr nötig. Sonst habe sich aber am Werkverfahren kaum etwas geändert. Die Säge mit verstellbarem Sägeblatt ist sicher modernes Industrieprodukt, die Raspeln stellt sich Meister Maharani selbst her.


308 Elfenbeinlöwe, Werkstück


309 Vorzeichnen

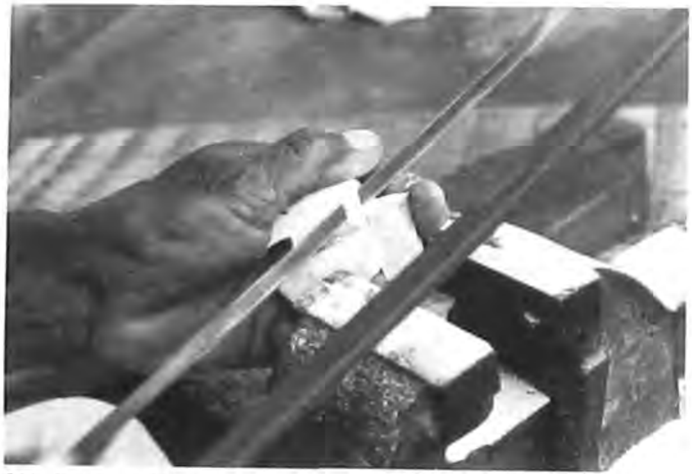

310 Sägen der Flächen

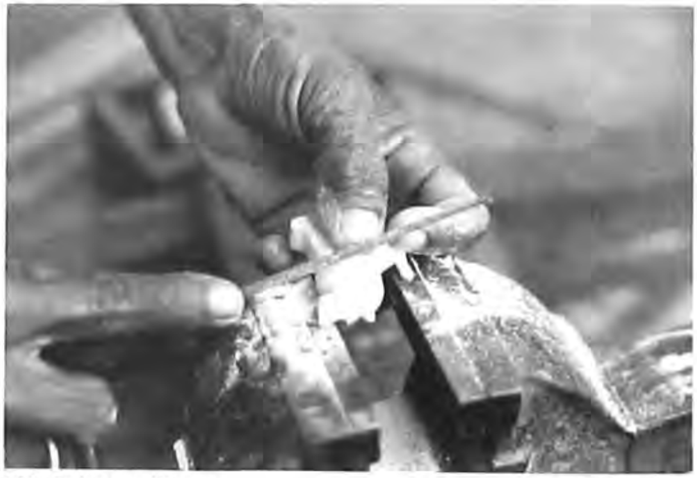
schleift sie auch regelmässig nach. Die Feilen sind auf dem Bazar gekauft.

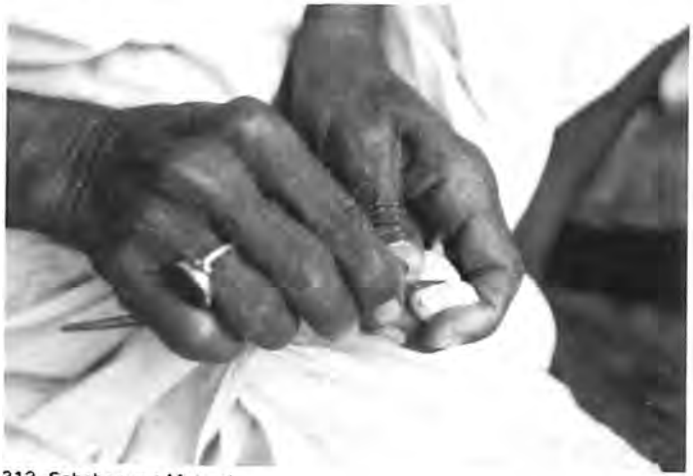
Das verwendete Werkmaterial, ein Stück altes Elfenbein, soll einheimischer Herkunft sein. Simadri Maharani erklärt, dass Leute aus den Dschungelgebieten von Dhenkanal, Athgada und Russelkonda (Bhanjanagar) die Stosszähne toter Elefanten den Handwerkern direkt bringen.

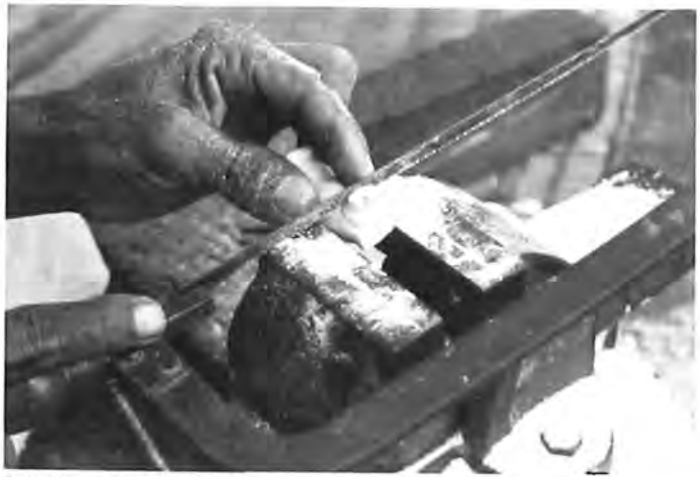
Die Arbeit beginnt um 10.10 Uhr. Der Elfenbeinschnitzer sitzt kreuzbeinig am Boden seiner Veranda und zeichnet auf den Zahnabschnitt in der einen Hälfte als Rechteck die Ausmasse der geplanten Löwenfigur ein. Dann spannt er das Stück Elfenbein in eine am Boden liegende Schraubzwinge. Mit einer Säge mit quergestelltem Blatt schneidet er den rechteckigen Werkblock heraus, auf den er dann (mit einem Filzstift anstelle von schwarzer Farbe und Pinsel) das Profil des Elefanten zeichnet. Anschliessend werden alle Teile ausserhalb der Umrisslinie weggesägt. Die Figur wird zunächst *muta mariba*, ausgeblockt. Auch werden einige Ekken und Kanten schräg abgesägt.

Dann greift er zu einer im Querschnitt ovalen, einseitig gezähnten Raspel mit Holzgriff, *ugha* genannt, mit der er Kanten der Figur rundet. Er führt die scharfzackige Raspel erstaunlich nahe an seinem Daumen und Zeigefinger entlang, mit denen er den Werkblock festhält. Beim Raspeln kommt er zügig vorwärts. War die Figur zum beidhändigen Sägen noch in der Zwinge eingespannt und musste ständig gedreht werden, so presst sie der Schnitzer jetzt meist nur noch gegen dies schwere Eisen. Grundsätzlich arbeitet Meister Maharani sehr zielstrebig, akkurat, symmetrisch. Er dreht immer seinen Werkblock, wenn die eine Seite einen Schritt weiter gediehen ist. Drei verschieden starke Raspeln werden verwendet.


311 Sagen von Umriss


312 Feilen von Kerben


313 Schaben mit Meissel

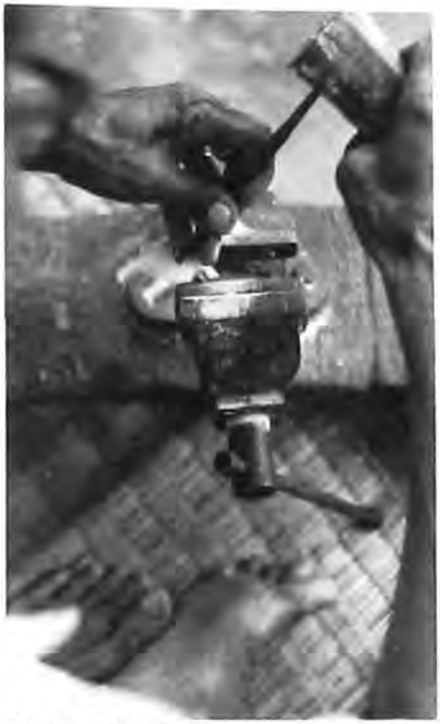

314 Sagen der Mundspalte

Um 11.40 Uhr sucht er in seinem Werkzeugkästchen eine feine Vierkantfeile, mit der er um das Löwenmaul glättet. Dann arbeitet er aber mit der Raspel weiter. Um 11.45 Uhr gräbt er kurz mit dem *lahuruni*-Meissel die Augenumrisse aus, raspelt dann aber wieder an anderen Stellen, bevor er mit der Säge die Maulspalte eingräbt. Dann schnitzt er mit dem Meissel Details im Löwengesicht. Meist schlägt er mit der flachen Hand auf den Meissel, bzw. führt ihn kratzend oder schabend entlang der Kanten. Und um 11.55 Uhr hält er zum erstenmal inne und beschaut kritisch das Werkstück. Dann legt er eine Mittagspause ein.

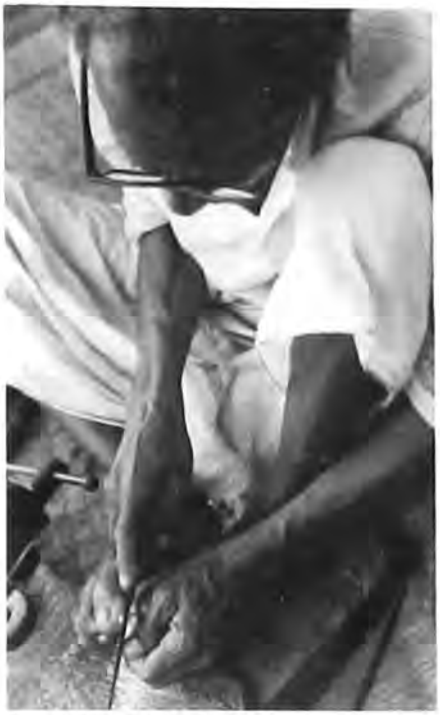
Um 14.55 Uhr beginnt er wieder mit Raspeln und wechselt nach einer Viertelstunde zur Feile über. Um 15.15 Uhr meisselt er die Mähne mit dem *kholi tagi*-Hohleisen aus, auf das er mit einem flachen Holzstück schlägt. Dann feilt er an der Mähne, schabt mit dem Meissel an den Ohren und verfertigt schliesslich ein Kranzband auf der Mähne als parallele Kerben, in die er kleine Quadrate einmeisselt und schliesslich durch Entfernen der Ecken zu einem Kugelband ausformt.

Mit der Säge schneidet er um 15.45 Uhr Kerben zwischen den beiden Beinpaaren und entfernt dann die Stege. Er meint, das geschehe so spät, weil er jetzt viel mehr achten müsse, dass die Beine beim Arbeiten nicht abbrechen. Dann raspelt er die Innenseiten der Beine rund und glättet mit der Feile zwischen den Füssen und am Schwanz des Löwen.

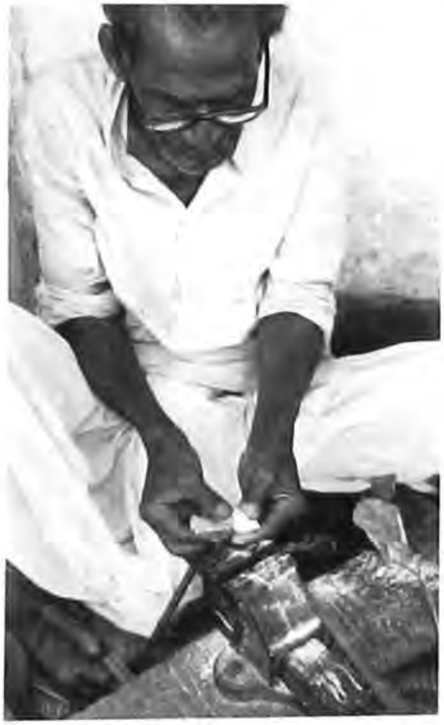
Mit dem *kitarek* genannten lanzettförmigen Schabmeissel wird die Oberfläche gleichmässig geglättet. Um 16.15 Uhr ist die eigentliche Schnitzarbeit beendet. Das Werkstück wird jetzt noch eine Stunde lang mit leicht getrockneten *gharsana patra*-Blättern geschmirgelt. Diese groben Blätter eines Strauches müssen noch leicht feucht bzw. angefeuchtet sein, damit sie beim Polieren nicht zerbröseln. Anschliessend wird das Elfenbeinfigür-



315 Meisseln von Details



316 Fixieren mit den Fussen

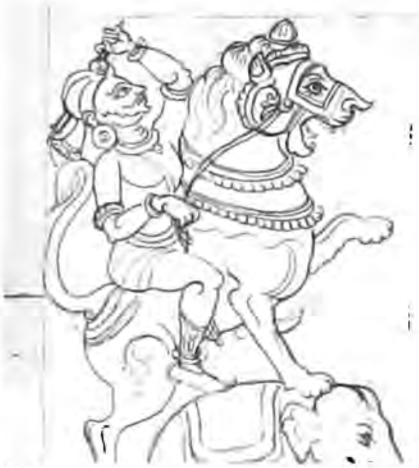


317 Kratzen mit Meissel

318 Simadri Maharani bei der Arbeit

chen mit einem Tuch gerieben, bis es richtig glänzt.

Die Elfenbeinabfälle sammelt Simadri Maharani sorgsam ein, denn er kann sie ayurvedischen Ärzten verkaufen. Elfenbeinstaub werde mit *til*-Öl vermischt und als Heilmittel gegen Haarausfall auf die Schädel der Patienten gestrichen.


319

320

Knochenschnitzereien

Über Knochenschnitzereien aus Orissa wissen wir nichts. Dwivedi (1978): 134) schreibt nur, dass es aus der «nachmittelalterlichen» Zeit nur aus Orissa einige kleine Figurinen gibt, die Mutter und Kind darstellten und «nach aller Wahrscheinlichkeit mit irgendwelchen Fruchtbarkeitsriten in Verbindung standen». Sonst findet man keine Knochenschnitzereien mehr in Indien.

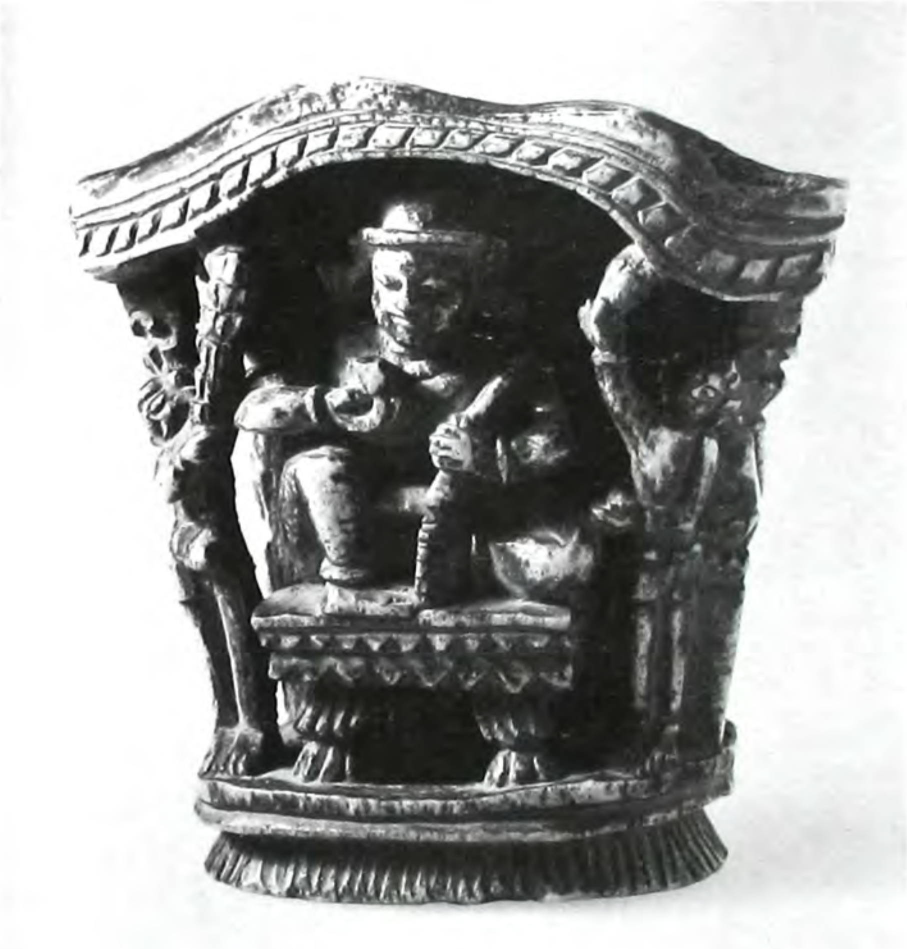
Durch Zufall sind wir vor zwanzig Jahren auf eine kleine Sammlung von solchen Knochenarbeiten aus Orissa gestossen. Es handelt sich ohne Zweifel um Werke der Volkskunst aus Orissa, die allerdings aus verschiedenen Werkstätten und Perioden stammen. Sie alle zeigen visnuitische Themen, sei es Visnu mit seiner Ziehmutter Yasoda und seinem Bruder Balarama, sei es Krisna im Boot, die *Gopi* über die Yamuna setzend, Krisna die Flöte spielend, den Berg Govardhan hochhaltend, tanzend oder im Baum die Kleider der *Gopi*-Mädchen versteckend.

Das wohl älteste ist ein vollplastisches Werk, eine kräftige Frau trägt den Knaben Krisna auf der Hüfte. Eine Gruppe für sich sind der Flöte spielende Krisna und Krisna auf dem Thron, beide kräftig modelliert. Auch sind Details wie Schmuck ausgearbeitet. Dieser Gruppe nahestehend ist eventuell noch die Mutter, die ein Kind an der Brust stillt, während ein weiterer Knabe auf sie zu krabbelt, bzw. Krisna als Fährmann, der vier hockende kleine Frauen mit ihrem Gepäck übersetzt. Eine weitere Gruppe ist wiederum stärker realistisch, aber flach gearbeitet, so Krisna im Baum, tanzend oder auch Yasoda stehend, mit den beiden Knaben. Und schliesslich gibt es dann doch einzelne sehr grobe, wie unfertig oder skizzenhaft gebliebene Knochenschnitzereien von eigenem Reiz.

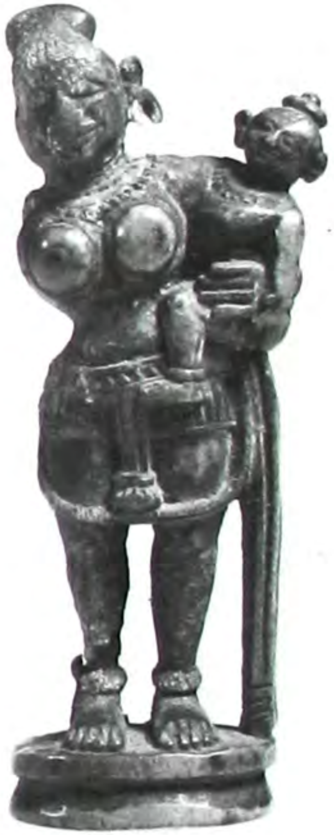
319 Vorlagezeichnung
320 Yasoda. Knochen
321 Krisna. Knochen
322 Balarama. Knochen

321

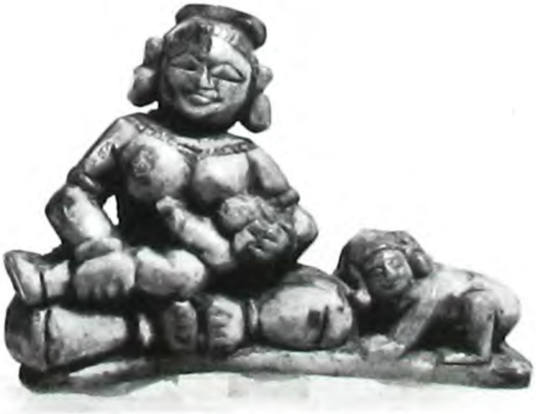
322



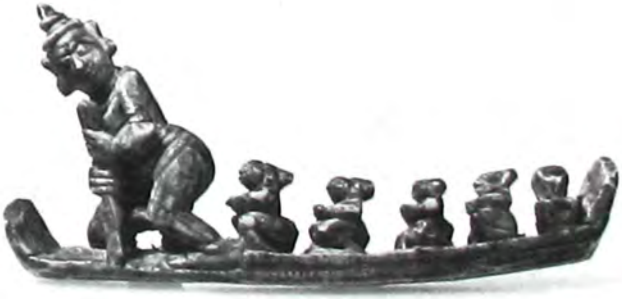
323 Krisna auf dem Thron. Knochen



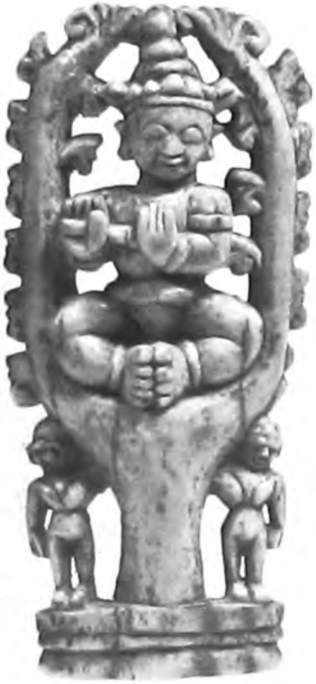
324 Yasoda mit Krisna. Knochen



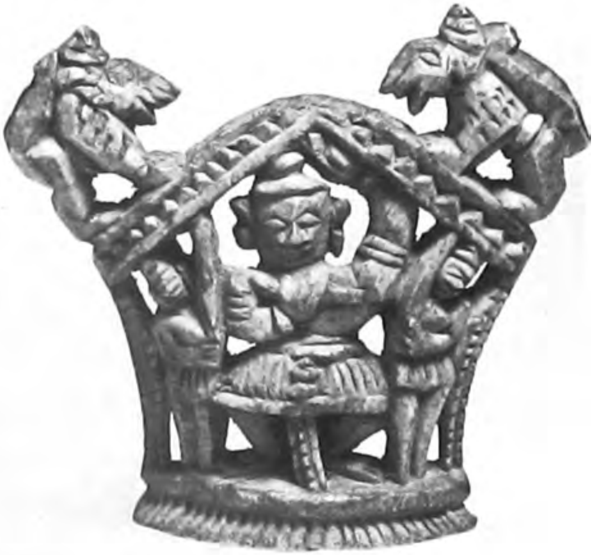
325 Yasoda mit den Knaben. Knochen



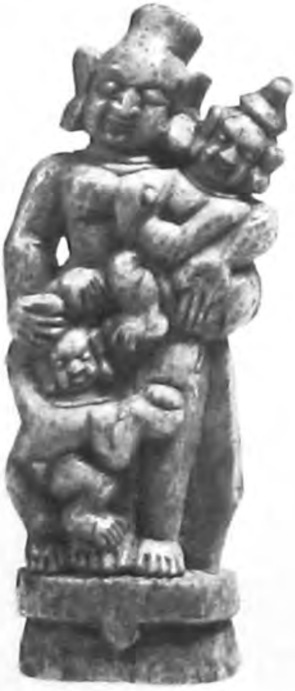
326 Krisna mit den Hirtenfrauen im Boot. Knochen



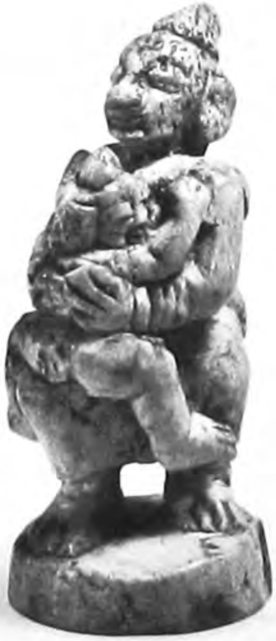
327 Krisna im Baum. Knochen



328 Krisna hebt den Berg Govardhana hoch. Knochen



329 Yasoda mit Krisna und Balarama. Knochen



330 Yasoda stillt Krisna. Knochen

331 Avalokitesvara Padmapani, NO-Indien, 11. Jh.

332 Avalokitesvara, Orissa, 11./12. Jh.

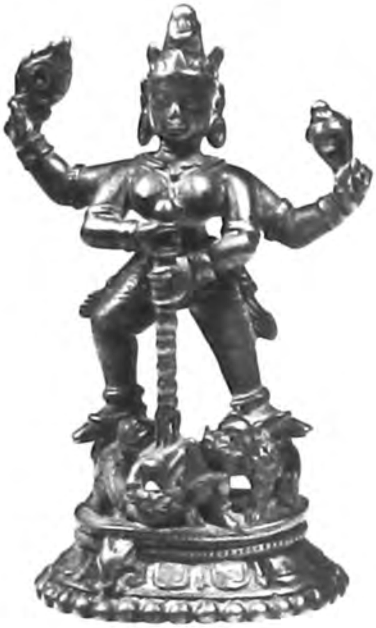
Metall

von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

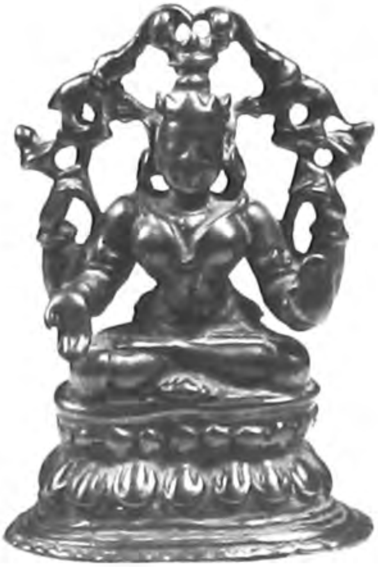
Klassische Bronzen

Obwohl es qualitativ hochwertige Steinskulpturen des 8. bis 13. Jh. in Orissa in überwältigender Fülle gibt, ist die Zahl der klassischen Bronzen höchst bescheiden, die bislang in Orissa gefunden wurden bzw. mit grosser Wahrscheinlichkeit aus Orissa stammen. So ist nur ein einziger Fundkomplex bekanntgeworden, der umfangreiche Bronzenschatz des buddhistischen Klosters von Achutrajpur/Banpur, den Debala Mitra (1978) publiziert hat. Sonst sind nur wenige Einzelwerke abgebildet worden, die sehr wahrscheinlich in Orissa entstanden sind: eine kleine Gruppe aus Sonpur befindet sich im Museum von Patna (Bihar), weitere Einzelstücke in Calcutta und Bhubaneswar. Bei den grossen Ausgrabungen von Ratnagiri sollen nur sehr wenige Bronzen gefunden worden sein, die bisher nicht publiziert sind.

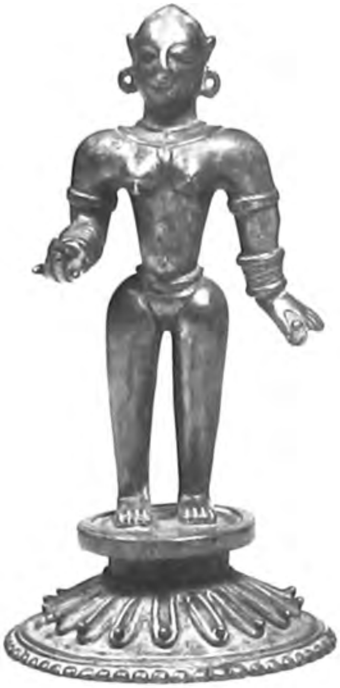
Der grösste Fundkomplex von Bronzen aus dem 7. bis 11. Jh. stammt aus dem Depot des Klosterschatzes von Achutrajpur (nach Mitra, 1978): Votivgaben, die von Generationen von Gläubigen in diesem Heiligtum niedergelegt und später in einem Versteck deponiert worden waren. Da diese Werke stilistisch sehr vielfältig sind, es gibt z. B. auch eine Bronze südindischer Herkunft, ist anzunehmen, dass sie von Pilgern oder Mönchen nach Orissa mitgebracht und nicht lokal hergestellt worden sind. Unter diesen Bronzen gibt es Werke, die vermutlich aus Sirpur (Madhya Pradesh) stammen, aber auch andere, die an Pala-Werkstätten (Bihar und Bengalen) erinnern. Der Fund von Achutrajpur umfasst somit



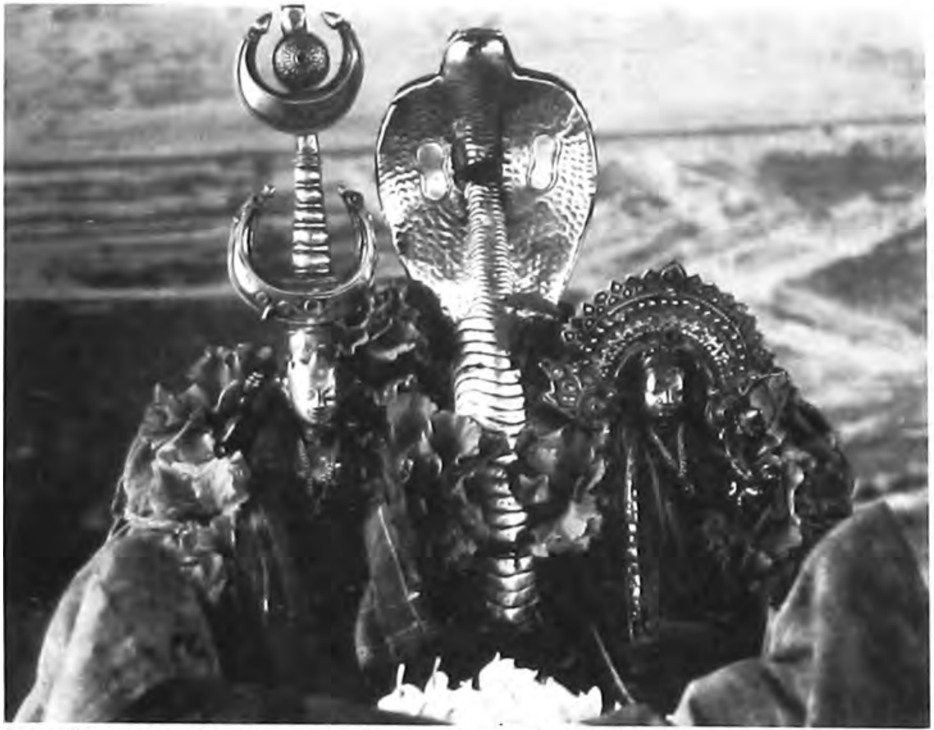
333 Mahisamardini, 14./16. Jh.



334 Laksmi, 14./16. Jh.



335 Devi. Orissa oder Bengalen, 16./18. Jh.



336, 337 Geschmückter Schrein mit Siva und Parvati, Baghmari (Puri-D.)

337

Bronzen aus dem ganzen östlichen Nordindien. Darunter sind aber auch grandiose Kunstwerke, die so sehr den damals gleichzeitigen Stil der Steinskulpturen von Orissa zeigen, dass man annehmen muss, sie seien in lokalen Werkstätten hergestellt worden, so z. B. eine Tara (Mitra, 1978: Abb. 104) von grandioser Anmut oder Bhrikuti, getragen von einer *alasa kanya*-Frauenfigur, die sich graziös ein Knöchelband um den Fuss legt (Mitra, 1978: Abb. 64) oder ein Avalokitesvara, nicht minder elegant in seiner beschwingten *bhanga*-Körperdrehung, (Mitra, 1978: Abb. 64). Da die buddhistischen Klöster von Orissa bei der Bildung des Vajrayana-Buddhismus Mitte des 9. Jh. von ausschlaggebender Bedeutung waren, ist durchaus wahrscheinlich, dass auch lokale Bronzegiesserwerkstätten mitgeholfen haben, die neue Lehre in kleinen, tragbaren Bronzen zu verbreiten. Es darf deshalb nicht verwundern, wenn man buddhistische Bronzen dieser Zeit aus Orissa in Klosteranlagen der ganzen angrenzenden buddhistischen Welt findet.

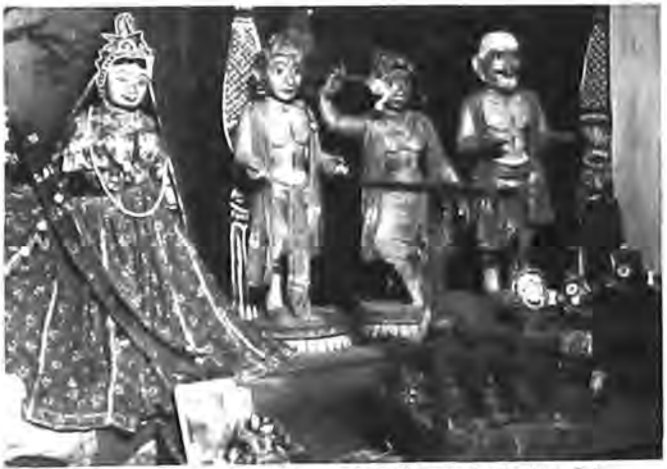
Stilistisch entspricht in der eleganten Körperlichkeit und den kostbaren Details die kleine Bronze eines in *lalitasana*-Haltung sitzenden Avalokitesvara Padmapani den Bronzen von Orissa des 11. Jh. (Abb. 331). In seinem in der Art eines *siddha*, vollendeten Wesens, hochgesteckten Haar ist das Abbild des Amitabha eingefügt; die linke Hand des Boddhisattvas ist in *vitarka mudra*, Beweis führend erhoben, die rechte auf einer Lotosblüte abgestützt. Die zierliche Bronze ist hochglänzend poliert, was auf Jahrhunderte von Verehrung in einem Schrein (von Nepal oder dem westlichen Tibet) zurückzuführen ist: Prachtvoll leuchten die Silbereinlagen und die mit Kupfer tauschierten Gewandornamente und Schmuckstücke.

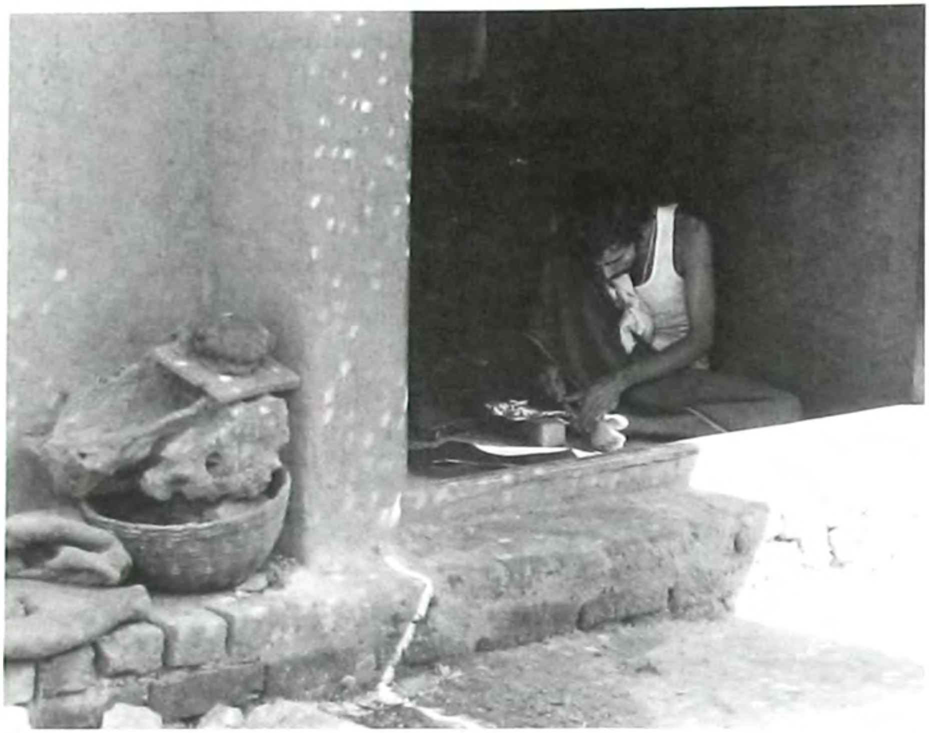
Später zu datieren ist der stehende Avalokitesvara, der auf seinem Sockel schreitend wiedergegeben ist. Auch er mit dem Lotos in der Hand, ein Padmapani. Die Bronze stammt aus einer Werkstatt, die auch brahmanische Götterbilder angefertigt hat (vgl. den sitzenden Sadasiva, in Pal, 1978: S. 100). Bei beiden Kunstwerken befinden sich die zu verehrenden Gestalten auf doppelten Lotossockeln mit einem Perlband an der Basis, vor einer hochgestreckten Flammenaureole mit dem *kirttimukha*-Löwenkopf. Die Details sind klar und reich, die Körper plastisch modelliert, ein wenig kühl, scharf geschnitten, städtisch überlängt und elegant postiert.

Auch über die späteren Bronzen aus Orissa sind wir wenig informiert. Man findet sie nur sehr selten abgebildet, und bislang sind sie noch nie in situ in Tempeln von Orissa photographiert publiziert worden. Es scheint, dass sich die hinduistischen Bronzen des 14.–16. Jh. aus Orissa durch recht flache Lotossockel mit einem Perlband an der Basis auszeichnen, dass die Figuren füllig gearbeitet sind mit gerundeten Gliedern, vollen Gesichtern mit Doppelkinn, Backen und niederer Stirn. Die Göttinnen tragen schwere runde Scheibenohrringe und eine Zakkenkrone. Eine ausgeprägte Silhouettenwirkung scheint angestrebt zu sein (vgl. Abb. 333 und 334 bzw. die ähnliche Durga bei Davidson, 1968: Abb. 86).

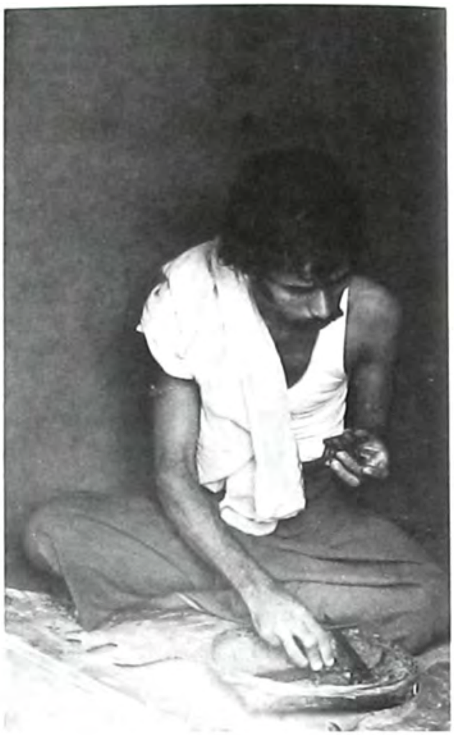
Vom 16. bis wohl 19. Jh. sind nach Orissa durch die Caitanya-Nachfolge sehr viele Radha- und Krisna-Bronzen aus Bengalen eingeführt worden. Da viele visnuitische Brahmanen Orissas aus Bengalen stammen, lässt sich vermuten, dass sie einige ihre Kultbilder besonders der kleineren Formate (also gerade Bronzen) ebenfalls aus Bengalen mitgebracht haben, falls man sie nicht schon damals lokal kopieren konnte. Eine Gruppe von Bronzen dieser Jahrhunderte bildet Davidson (1968: Abb. 92–94) ab.

338 Kultbronzen, Madhukesvara-Tempel, Mukhalingam A. P.

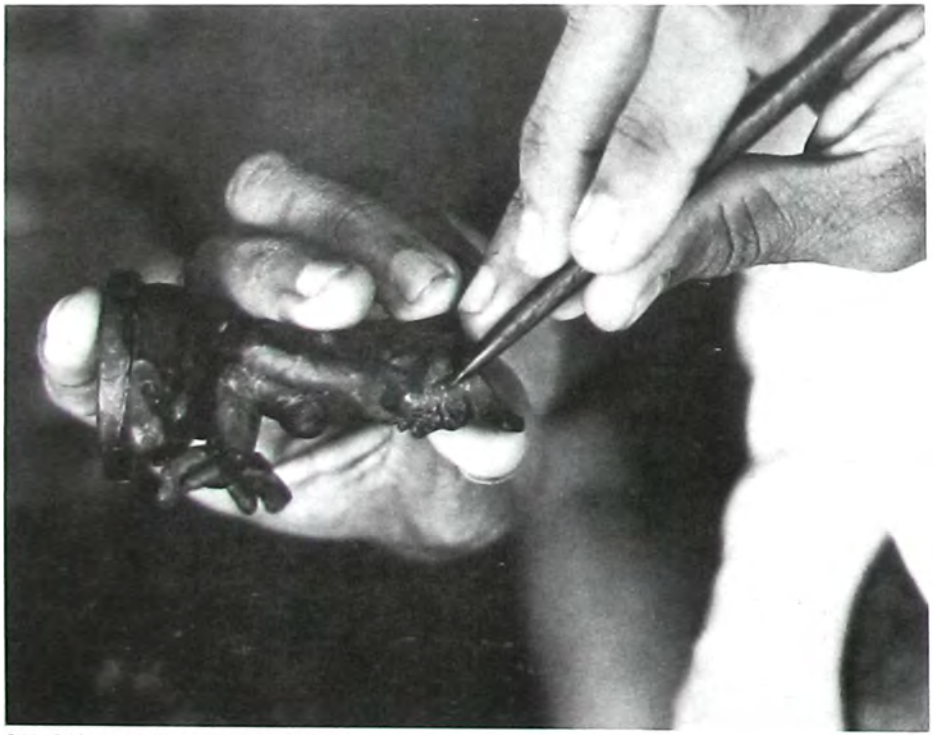

339 Kultbilder aus Holz und Bronze, Parlakhemundi (Ganjam-D.)



340 Werkstatt mit trocknenden Tonformen. Kalisahi (Puri-D.)



341



341–343 **Modellieren der Wachsfigur**

343

Das Werkverfahren der Bronzegiesser

Die Tradition des Bronzegusses von hinduistischen Kultbildern ist in Orissa durchaus noch lebendig. Im Dorf Khalisahi, etwa 2 km von Khandapada bei Kantilo (Puri-Distrikt), leben noch (1979) fünf Mahapatra-Familien der Naga gotra, die als Bronzegiesser arbeiten. Die Werkmeister heissen Madhusudan, Gadadhar, Danardan, Bhikari Mahapatra. Sie haben Heiratsbindungen zu Malerfamilien des Ganjam- und Puri-Distrikts. Sie kaufen ihr Rohmaterial, alte Messinggefässe, von einem Kaufmann in Kantilo, dem sie pro Kilogramm 20 Rs bezahlen. Für ihre Güsse erhalten sie, ebenfalls auf Gewichtbasis, für jedes Kilogramm Bronzefiguren 120 Rs. Sie arbeiten in der Technik des Gusses in der verlorenen Form und benötigen deshalb als weiteren Rohstoff Wachs. Dieses stammt, 20 Rs das Kilogramm, aus dem Fulbani-Distrikt.

Die Giesser arbeiten in kleinen Werkstätten. Ihre rechteckigen Arbeitsräume mit offenen Fassaden, die durch geflochtene Bambusmatten geschlossen werden, stehen alle in einer Strasse. Die Wohnhäuser befinden sich dahinter (ohne direkten Durchgang, wie z. B. bei den Malerwerkstätten). Gegossen wird von allen Handwerkern, die ja nah miteinander verwandt sind, in einem in der Nähe gelegenen Garten. Der eigentliche Giessplatz mit einem modernen Blasebalg ist gegen Witterungseinflüsse durch ein Dach geschützt.

Ein erstaunliches Tabu, das die Messinggiesser in Belagunta im Ganjam-Distrikt bestätigt haben, wurde uns in Khalisahi mitgeteilt: Brahmanen und Frauen dürfen das Werkverfahren nicht sehen, schon gar nicht die Wachsmodelle oder Gussformen berühren. Insbesondere beim Guss ist ihre Anwesenheit unerwünscht. An zwei Festtagen im Jahr wird die Arbeit eingestellt, an *Amavasya* und *Sankrani* und auch bei *ashouja*, persönlicher Unreinheit.

Das Werkverfahren konnte nur aus-

344, 345 Ziselieren der Güsse

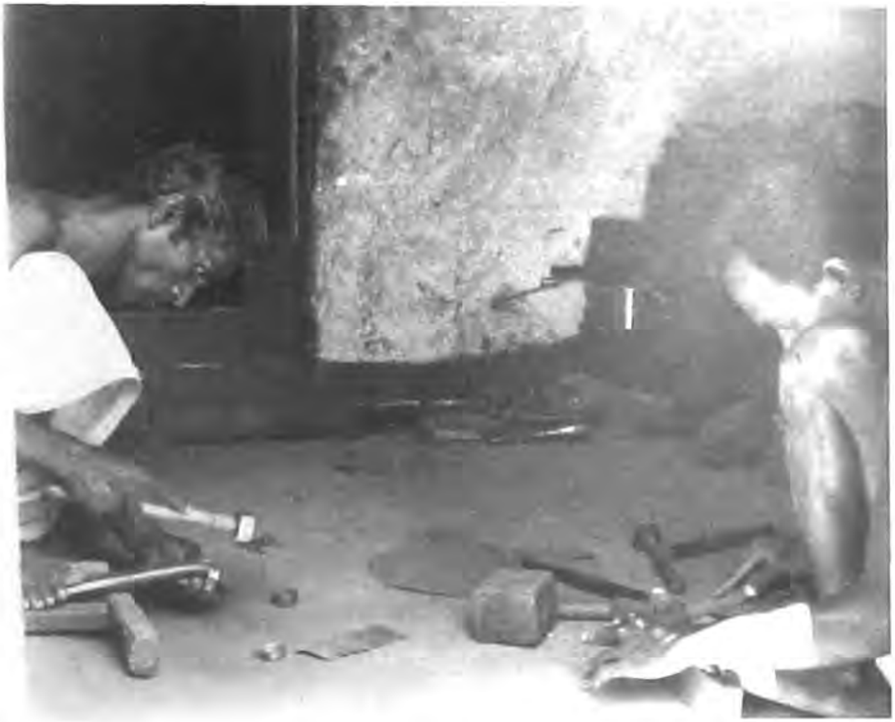
345

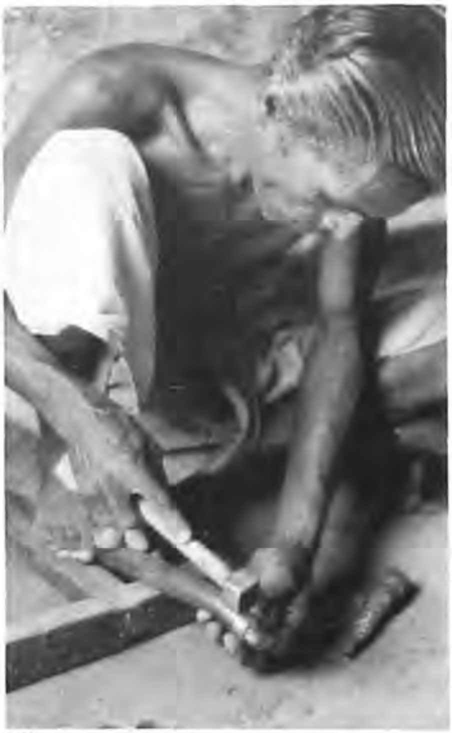
346 Feilen eines Gusses

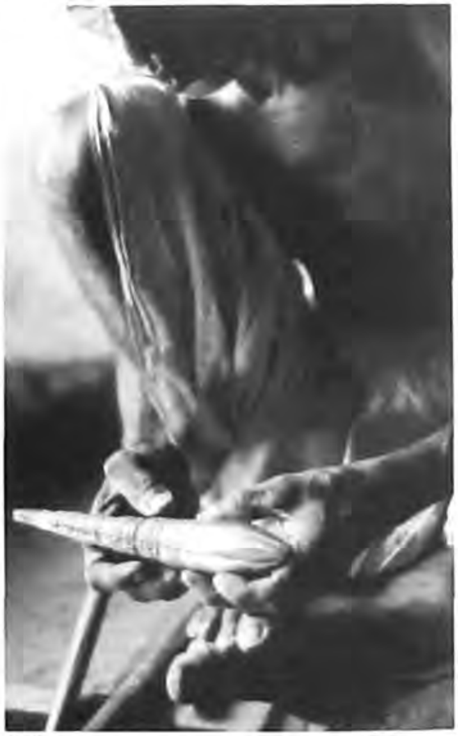
zugsweise beobachtet werden. Das Wachsmodell wird mit Hilfe eines *mohana kathi*, Modellierstäbchens aus Rosenholz, erstellt. Die einzelnen Teile, Glieder, Ornamente, aber auch Augen, Finger, Ohren usw. einer Figur werden sukzessive aus Wülsten oder Kügelchen von weich geknetetem Wachs vorgeformt und angesetzt, um anschliessend noch an der Figur mit dem Stab ausmodelliert zu werden. Dies geschieht, weil das Wachs nur so lange gut zu formen ist, wie es in der Hand warm geknetet wird. Um das in allen Details erstellte Wachsmodell wird ein Tonmantel gelegt, der aus zerstossenem Termitenhügellehm und kleinen Jutefasern angeschlämmt ist. Dieselbe Mischung wird noch ein zweites Mal aufgetragen, wenn die erste Schicht trocken ist. Den Abschluss bildet eine dritte Schicht, die ausser rotem Lehm auch Zuckerrohrmelasse beinhaltet. An der Eingussstelle wird ein Trichter, *muha*-Gesicht genannt, angefügt. Die Form wird, wenn sie in der Sonne gut getrocknet ist, an einem Abend in das Schmelzfeuer gelegt und erhitzt. Die Gussspeise wird daneben in einem separaten, *koi* genannten Tontiegel erhitzt und wenn flüssig durch den Trichter in die Form gegossen. Nach dem Guss wird der Tonmantel der Form zerschlagen; der Eingusskanal wird mit dem Hammer entfernt und die Oberfläche in stundenlanger Ziselierarbeit mit dem Meissel nachbehandelt. Auch die Feile wird kräftig eingesetzt, so dass die fertigen Produkte glatt aber undifferenziert wirken.

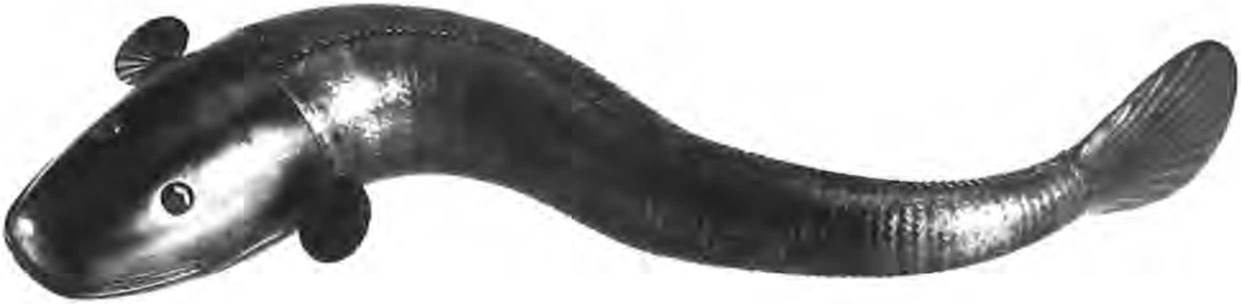
Die meisten bronzenen Kultbilder verkaufen die Giesser nach Süd-Orissa bzw. seit neuestem auch der Handicrafts Corporation der Regierung.

347 Werkstatt der Bronzearbeiter in Belagunta (Ganjam-D.)
348 Hammern von Messingelementen
349 Zusammenfügen der Einzelteile
350 Grosser flexibler Messingfisch
351 Zusammenlegen einer *kahali*-Tuba
352 Weihrauch-Brenner. Silberfiligran. Cuttack. 19. Jh. Im Victoria and Albert Museum, London
353 Parfum-Sprüher, Silberfiligran. Cuttack. 19. Jh. Im Victoria and Albert Museum, London


347


348


349



350

Die flexiblen Messingfische von Belagunta

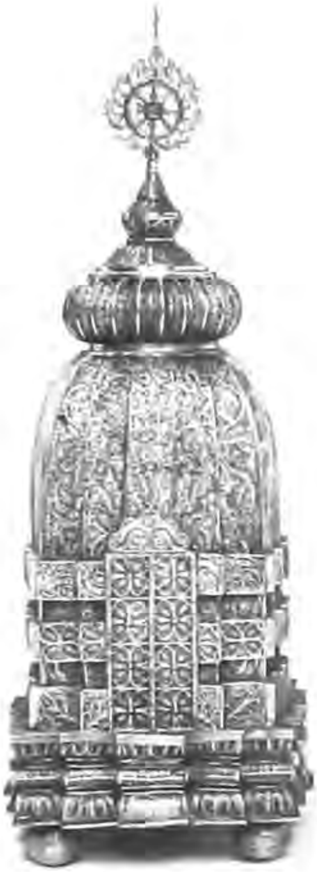
In Belagunta (Ganjam-Distrikt) werden von den Kamsari oder Messinghandwerkern seit Generationen die berühmten und noch immer als Dekorationsobjekte beliebten flexiblen Messingfische und Schlangen hergestellt. Die heute arbeitenden Schmiede Ananta, Bhima, Kirtan und Brindavan Maharana sind Söhne des verstorbenen Narasinha Maharana. Ausser ihnen gibt es in Belagunta noch eine Metallarbeiter-Kooperative, in der vor allem Messinggefässe hergestellt werden.

Die flexiblen Messingfische gelten in Orissa als *subha*, Zeichen für Glück. Deshalb wurden sie früher von den Bräuten in das Haus ihres Schwiegervaters mitgenommen und waren Teil von *jautuka*, Mitgift. Man konnte den Fischen den Kopf abnehmen oder das Maul öffnen und sie mit Münzen stopfen, die man der Tochter mitgeben wollte, füllte sie aber auf mit kleinen Päckchen von *sindur*-Zinnober und *khajal*-Russ, mit anderen Kosmetika, zierlichen Kämmen usw. Auch *naga*-Kobraschlangen sind traditionell. Es heisst, dass solche Messingtiere von Männern und Frauen in Siva-Tempeln als *mansik*-Erfüllungsgabe nach einem Schwur, niedergelegt werden. Die heute ebenfalls hergestellten *sap*-Schlangen aber sind rein dekorative Objekte. Ein weiteres traditionelles Erzeugnis dieser Messingarbeiter sind die *kahali*-Tuben, die nur an drei Orten geblasen werden dürfen: im Tempel, im Schloss eines Königs und in der Werkstatt eines *Kamsari*-Messingarbeiters. Sie werden dreiteilig angefertigt, wobei das Mundstück leicht verziert sein kann.

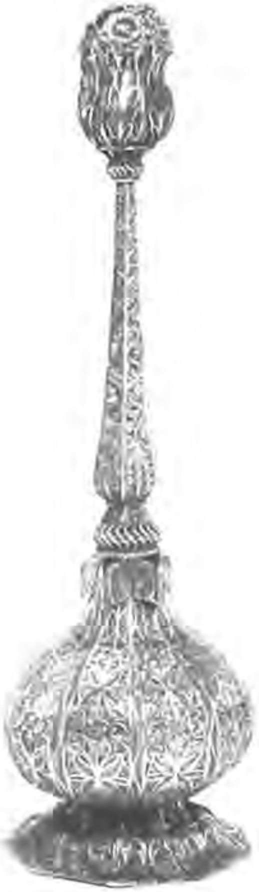
Die Werkstatt, in der Ananta Maharana mit seinem Bruder zusammen arbeitet, ist ein kleiner Raum, den man durch die offene Front über ein paar Stufen erreicht. Der Fussboden, auf dem die Handwerker sitzen, ist mit Lehm verstrichen. In der einen Ecke befindet sich *sala*, die Feuerstelle. Davor erkennt man noch ein wenig *chita*-Malerei, mit der täglich dieser Platz verehrt wird. Dort befindet sich auch der *koi*-Schmelztiegel, das zusätzliche Werkzeug und vorbereitetes Rohmaterial. Auch hier wird uns erklärt, dass Frauen und Brahmanen beim Guss der Kultfiguren nicht anwesend sein dürfen. Die Familiengottheit der Giesser ist Laksmi.

Aus gewalztem Messingblech werden die rechteckigen Elemente der einzelnen Glieder mit einem *pagara*-Meissel ausgestanzt und dann mit dem würfelförmigen *mathana*-Hammer auf einem *sabala*-Eisenstab mit leicht gebogener Spitze zu Ringen vernietet. Diese Ringe passt man dann übereinander, so dass sie schuppenartig eng aufeinanderliegen, und verbindet sie dann mit feinem Messingdraht. Die Schwanzflossen und Köpfe werden separat ausgeschnitten, genietet und, mit den Ohren und Augen versehen, an die Fischleiber angefügt.

351



352



353

Silberfiligran von Cuttack

Berühmt ist Cuttack, unter Muslimen, Maraten und Briten Hauptstadt von Orissa, für seine Silberfiligranarbeiten. In Orissa wird dieses Handwerk als das spektakulärste und typischste des Landes angesehen. Es scheint uns aber fraglich, ob dies zutrifft. Es ist nämlich auffallend, dass die produzierten Motive so gut wie keine Beziehung zu denjenigen der sonstigen Kunstformen von Orissa haben, dass die Handwerker, die an der Produktion beteiligt sind, aus ganz verschiedenen Kasten kommen, dass der Handel der fertigen Produkte ausschliesslich in den Händen von Gujarati- und Marwari-Kaufleuten liegt und dass die Silberarbeiten traditionell nicht in Orissa verwendet, sondern als Modeartikel angesehen werden.

Es ist deshalb denkbar, dass die Filigranindustrie sich erst im 19. Jh. unter Einfluss der Fremden kraftvoll entwikkelt hat und auch nicht auf sehr viel ältere Wurzeln zurückgeht. Die Arbeit wird in Cuttack als *tarakasi* bezeichnet, was persischen Ursprungs sein soll (allerdings heisst ein Filigranwerk in Persien selbst *melilehkari*, der Zieher von Silberfäden hingegen *zarkas)*. In jedem Fall blühte das Gewerbe am Ende des 19. Jh., nachdem 1896 Madhusudan Das die «Orissa Art Wares»-Organisation gegründet hatte. Watt (1909: 38) preist die Qualität dieser Arbeiten, betont aber, dass die Motive nicht indischer Herkunft zu sein scheinen, sondern denjenigen des Mittelmeergebietes zum Verwechseln ähnlich sind. Doch nimmt er an, dass Cuttack im östlichen Indien das älteste Zentrum für Filigranarbeiten ist und von hier aus auf sekundäre Zentren in Dacca (Bangla Desh) und Rangun (Burma) bzw. in Tiruchirapali (Tamil Nadu), aber auch in Zentralindien und

Rajasthan ausgestrahlt habe. Es ist denkbar, dass die Filigranarbeiten auf portugiesische Anregungen zurückgehen.

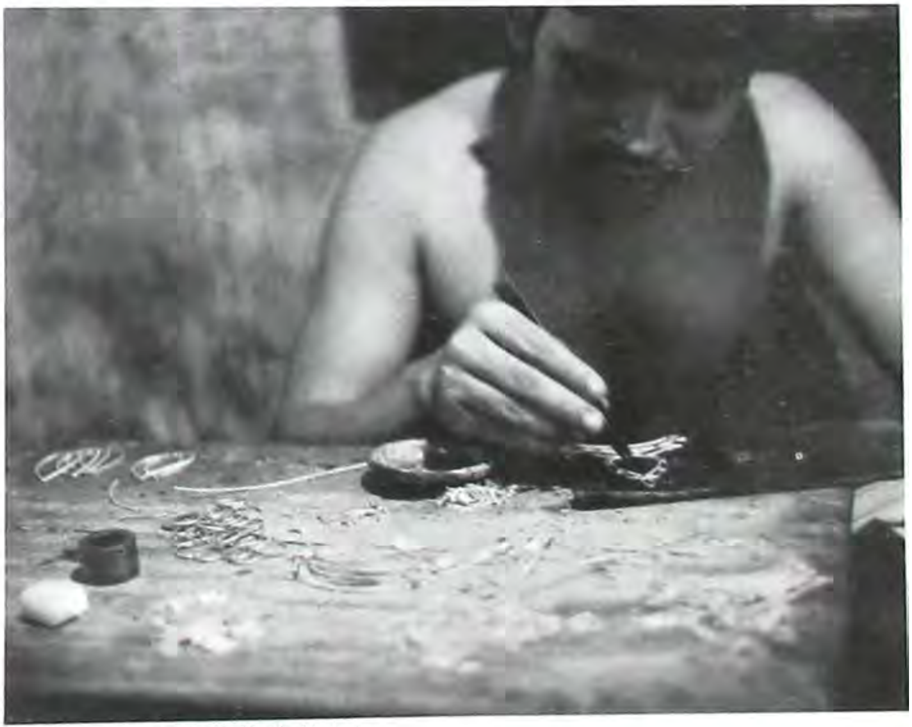
Heute sind über 500 Personen in Cuttack mit Herstellung und Vertrieb von Silberfiligran beschäftigt. Ein grosser Teil der Produktion wird exportiert, insbesondere nach den USA, Westeuropa, Japan und Saudi-Arabien. Man stellt den erstaunlichsten Kitsch her, Zigarettenbüchsen, Handtaschen, Bilderrahmen, Zigarettenspitzen, Parfümsprüher, aber auch Knöpfe, Anhänger, Ketten, alles in reinem, also 95,5% Silber.

Wir haben das Werkverfahren in der kleinen Werkstatt von Surendrakumar Sahu (1979) dokumentiert. Er gehört der Bania-Kaste an und hat die Werkstatt von seinem Vater Nilamani Sahu übernommen. Dieser ist zwar noch im Hintergrund aktiv, der Sohn aber betreibt An- und Verkauf und schaut nach den Handwerkern und der Produktion. Neben seinem jüngeren Bruder sind zwei 12jährige Jethi-Bania-Buben, ein 16jähriger Bania und ein gleichaltriger Sohn eines (Parida) Kuhhirten angestellt, die alle 60 Rs pro Monat als Lohn erhalten – allerdings heisst es: «Man zieht ein wenig als Lehrgeld ab». Ein 36jähriger Geselle (Bahera), auch Kuhhirte von Kaste, erhält 200 Rs als Monatsgehalt. Frauen nehmen am Werkstattbetrieb nicht teil.

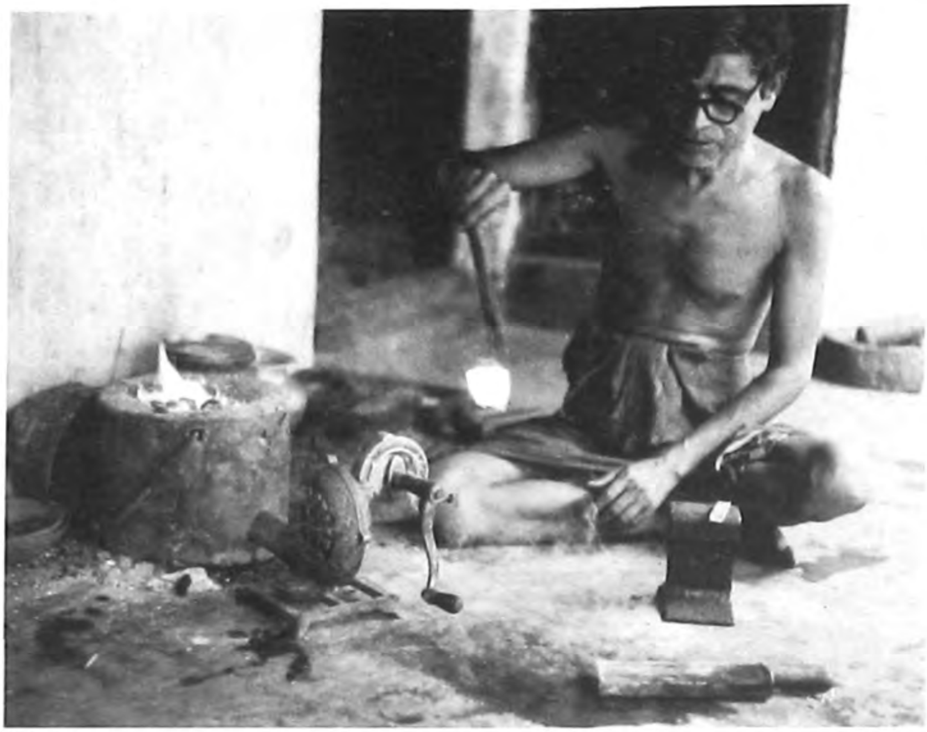
Das Silber wird vom Werkstattmeister auf dem Bazar in Cuttack gekauft bzw. von dem Gujarati-Händler geholt, dem er die fertige Ware abliefert. In der Regel wird es schon in Drahtform oder Blechstreifen bezogen. Es gibt einige Silberwalzen bzw. Drahtzugmaschinen in Cuttack. Nur in Ausnahmefällen wird noch Silberdraht in der Werkstatt selbst hergestellt.

In der Strasse (Mansingh Patna, Bania Sahi im alten Teil von Cuttack) gibt es noch mehrere ähnliche Werkstätten, alle sind etwas über Strassenniveau errichtet als Reihenhäuser mit Strohdächern.

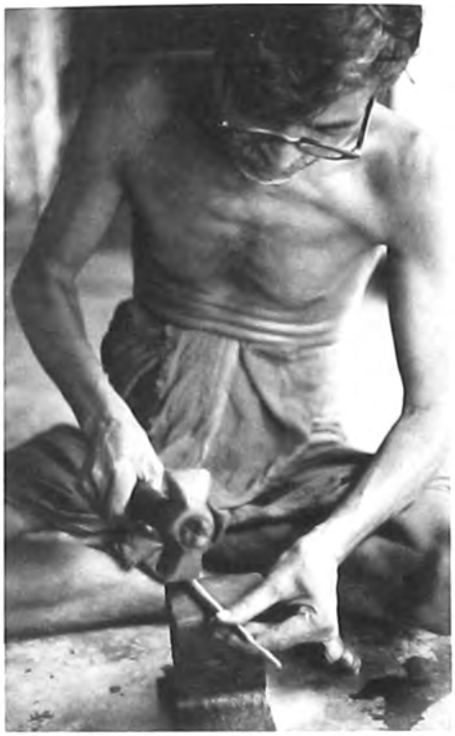
354 Werkstatt der Filigranschmiede, Cuttack



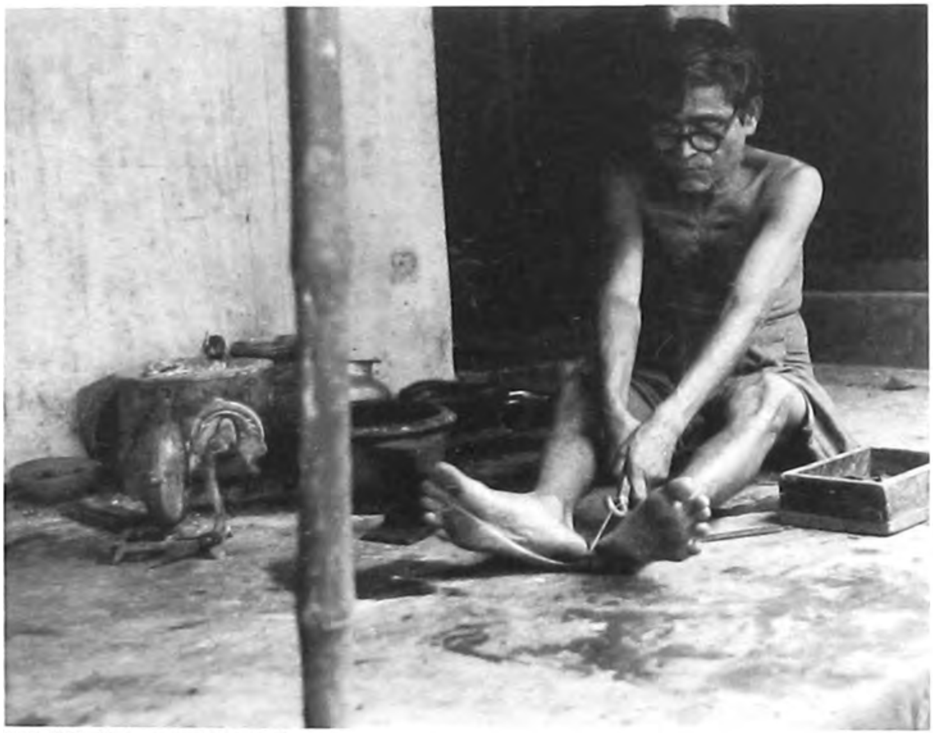
355 Zusammensetzen der Umrissformen



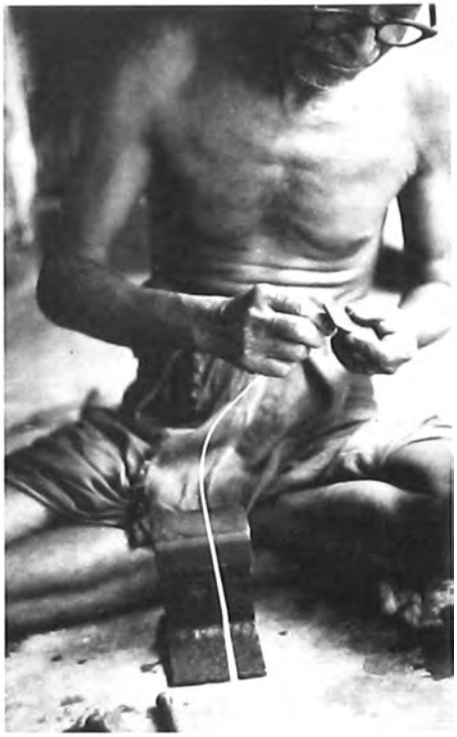
356 Schmelzen und Giessen von Silber



357 Hämmern von Silber



358, 359 Ziehen von Silberdraht

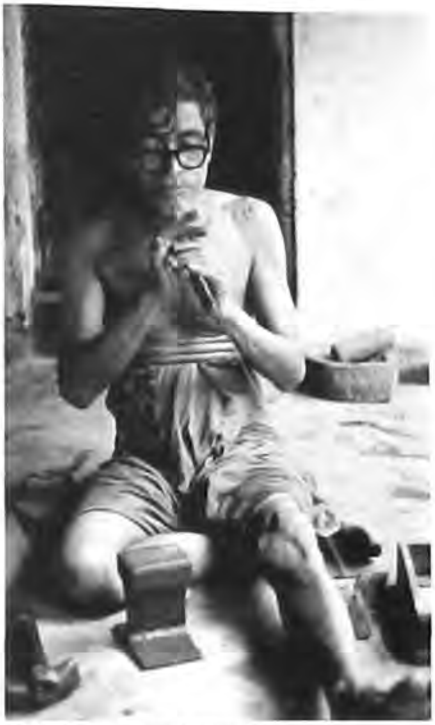


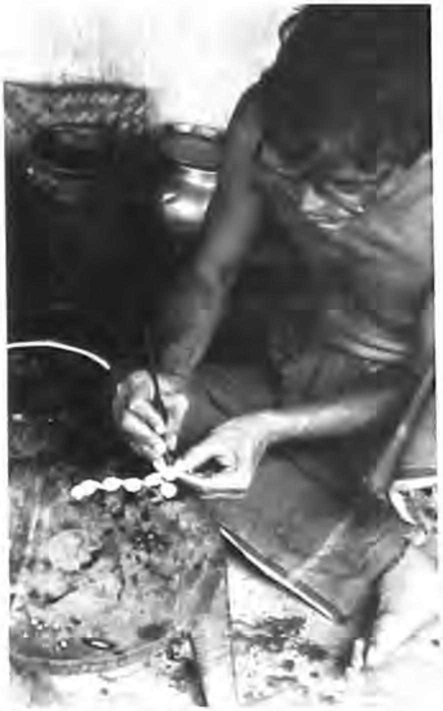
359

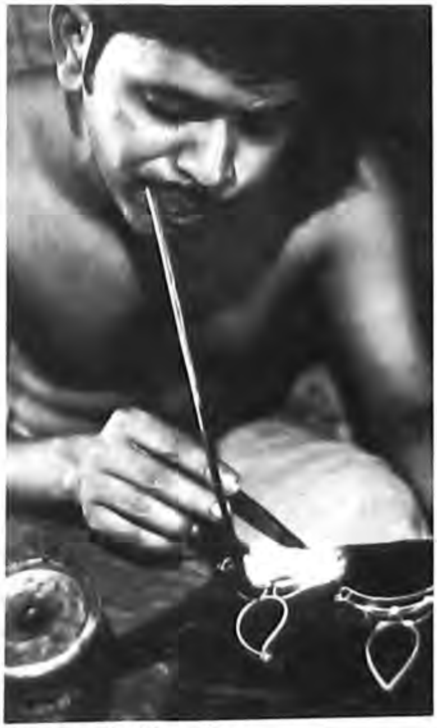
Die Werkstatt besteht aus einem engen Raum mit einer offenen Strassenfront und einer Türe an der Rückseite, die auf eine Veranda führt. Dahinter liegt das Küchen- und das Wohnhaus der Familie des Meisters. Die Handwerker sitzen in einer Reihe am Boden vor niederen Vierbeinschemeln mit rechteckiger Platte, nur neben Tür und Fenster sind jeweils zwei Arbeitsplätze. Den Raum erhellen zwei Glühbirnen, die an Drähten von der Decke herunterhängen. In der hinteren Ecke steht ein kleiner Schrein mit Bildern der Gottheiten Laksmi, Jagannatha, Siva und Visnu auf der Sesa-Schlange. Auf die Wand ist ein Swastika gemalt.

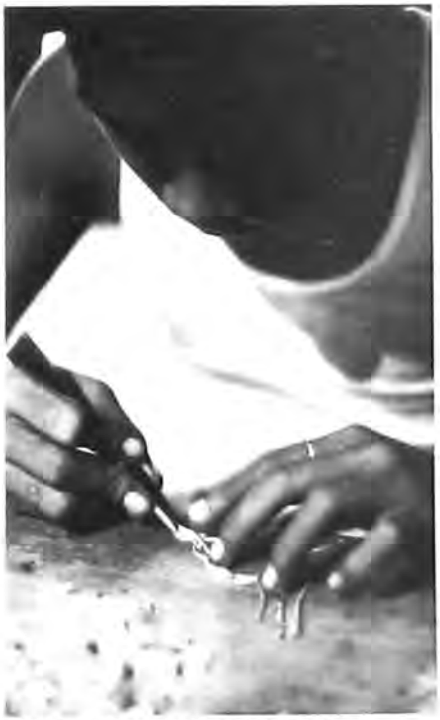
In der Regel werden von den Händlern stets 12 Objekte des gleichen Typs in Auftrag gegeben. Dies ermöglicht ein In-Serien-Schaffen, wobei die Arbeit zwischen den verschiedenen Werkstattmitgliedern *aufgeteilt* wird: Die Grundformen stellt der Meister her, dieser oder der Geselle setzt sie am Schluss auch zusammen. Die feinen Filigraneinzelteile aber werden von den Lehrbuben angefertigt, und zwar jedes Motiv meist in sehr grossen Auflagen aus identischen Spiralenpartikeln. Die Reinigung der fertigen Schmuckstücke besorgt der alte Meister. Wenn besonders feiner Silberdraht benötigt wird, so stellt dieser ihn ebenfalls her.

Auf der Veranda der Werkstattrückseite hat er seinen Arbeitsplatz. Auf dem Lehmboden ist eine kleine *umhei*-Esse aufgestellt, ein altes Metallgefäss, das innen mit Lehm verstrichen ist und durch ein Loch mit einem von Hand gedrehten Blasventilator verbunden wird. Hierin wird Holzkohle entzündet, dann ein kleiner *ghadi*-Schmelztiegel mit Bruchsilber obenaufgestellt und dieses verflüssigt. Das geschmolzene Silber wird in eine offene *dhaleni*, Eisenform, gegossen, wobei man es sofort mit etwas Petroleum überschüttet, das brennend aufzischt, «damit die Form erhitzt bleibt». Der flache Silberwulst wird dann im Wasser abgekühlt


360 Verdrillen von Silberfaden


361 Polieren von Filigran


362 Löten der Filigranform


363 Zusammensetzen von Innenformen

und schliesslich auf dem *nehi*-Amboss, einem Stück Eisenbahnschiene, ausgehämmert, bis es eine Spitze hat. Diese wird durch das grösste Loch eines *janta*-Eisenbrettchens gezogen, wobei der Silberschmied dieses am Fussboden sitzend mit den Fusssohlen abstemmt und den Draht mit einer *siadi*-Zange mit kräftigem Ruck zu sich zieht. Dieser noch kurze, dicke Draht wird noch mehrmals jedesmal durch ein dünneres, eingeöltes Loch gezogen, so dass schliesslich ein langer, gleichmässig feiner Silberfaden entsteht.

Sollen zwei Silberdrähte verdrillt werden, so erhitzt der alte Meister zuerst den Silberdraht in der Esse, wobei er nur mit einem Palmblattfächer über der Glut wedelt. Dann sucht er die Mitte des Drahts, faltet ihn und zieht einen Baumwollfaden ein. Die beiden Drahtenden fixiert er an seiner Zehe, spannt den doppelten Draht aus und drillt nun die Schnur zwischen den Handflächen. So erreicht er eine gleichmässige Drillung im Draht. Später zieht er nur noch die Schnur heraus. Verdrillter Draht wird *moda* genannt. Will man ihn sehr dicht gedrillt haben, so erhitzt man ihn nochmals und drillt ihn dann weiter.

Die grossen Silberformen werden mit der Schere geschnitten und mit der Zange zurechtgebogen, und dann auf einer Glimmer-(oder Asbest-)Platte ausgelegt und oft zunächst mit *kaincho*-Gummi festgeklebt. Dieser *khanjiba* genannte Vorgang der Vorbereitung obliegt dem Meister.

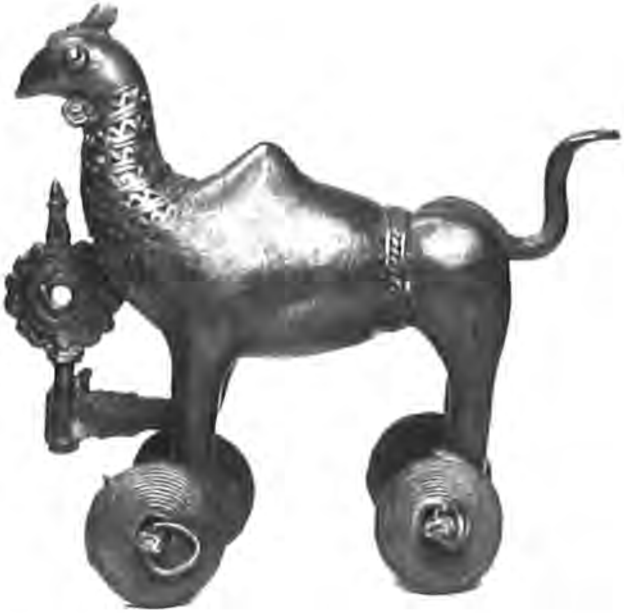
Die Knaben erhalten, wenn nötig, eine Vorlage und schneiden zunächst mit der Schere aus flachem Draht die Abschnitte ab, die jeweils als Rahmen für die hineingelegten kleinen Spiralen dienen. Diese werden dann mit Pinzetten zurechtgebogen und wenn nötig gelötet. Manche werden auch sofort von einem der Buben mit ganzen oder halbierten Spiralen gefüllt.

Diese Einzelteile, die je nach dem Umriss und der Art, wie die Silberfädchen eingepasst sind, *rua, cakri, dui, dhaukei* usw. genannt werden, kommen dann vor den Meister, der sie in die *sika* genannte Form einfügt, gegeneinander festdrückt und anlötet. Mit Lötmasse (dem *suhaga* genannten Borax-Flussspat) übersprüht, wird die Lötstelle bei Verwendung von niederlegiertem Silberpulver mit der Flamme eines Petroleumbrenners erhitzt, in die man mit einem gebogenen *bankanoli*-Rohr kräftig anschwellend bläst. Dabei muss man darauf achten, dass wirklich nur die kleine Lötstelle sich erst verflüssigt und dann richtig klebt, die Silberfäden jedoch nicht gestört werden.

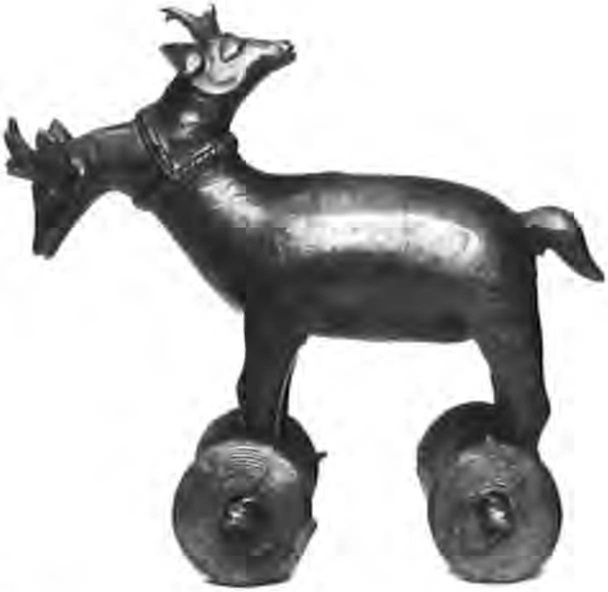
Die fertigen Silberarbeiten werden abschliessend gereinigt und poliert. Lange anscheinend als Berufsgeheimnis gehütet (s. a. Watt, 1909: 39), werden die Filigranstücke erst in einer Flüssigkeit eingeweicht, die aus *itafala*-Frucht (auch *muktamanja* genannt) und Wasser besteht. Sie werden hierin mit einer Drahtbürste gerieben und anschliessend mit einem scharfkantigen *maskala*-Eisenstab auf allen Flächen poliert. Seine Kante wird sorgsam mit *geru mati*-Erde oder mit einem Sandpapier geschärft. Man schabt jede Silberfläche einzeln drükkend ab, indem man das Silberobjekt ständig auf dem Brettisch dreht, so dass die nicht aus Spiralen zusammengesetzten, grösseren Silberstege wie facettiert glitzern.

364 Schmuckverkaufer. Markt von Keonjhar
365 *Navagunjara*. Im Victoria and Albert Museum, London
366 Doppelköpfige Antilope. Im Victoria and Albert Museum, London
367 Wassergefass aus Berhampur. Im Museum für Volkerkunde, Frankfurt a. M.

364



365



366

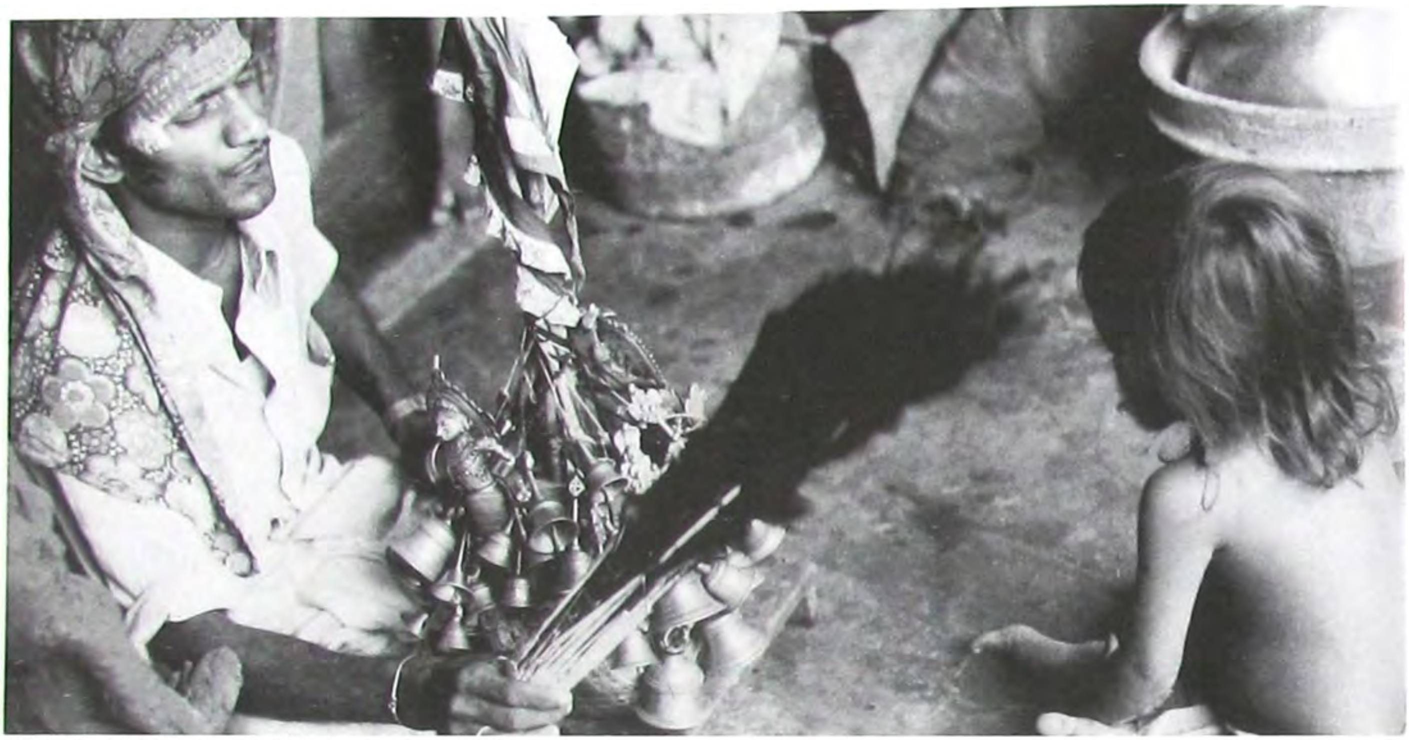
Die dörfliche Tradition

In den Dörfern von Orissa werden nur selten Gottheiten durch Kultbilder verehrt. Diese sind dann in den Städten gekauft bzw. von den Messinggiessern der *dokra*-Bronzen angefertigt worden. Insbesondere die kleinen Votivgaben aus Messing von Elefanten, auf deren Rücken eine Göttin steht, sind für das dörfliche Orissa bestimmt. Eigentliche Volkskunst in Bronze gibt es nicht, es sei denn, man wolle die heutige Produktion von reduzierten klassischen Kultbildern dem Volksstil zuordnen oder die Stammesbronzen hier einreihen. Letzteres ist durchaus möglich, da die nomadisierenden Bronzegiessergruppen durchaus für die Dorfbevölkerung Lampen, Behälter für zeremonielle Geschenke, Getreidemasse usw. anfertigen. Auch sind es gerade die hinduisierten Bauern, die *dokra*-Bronzen ihren Thakurani-Göttinnen weihen.

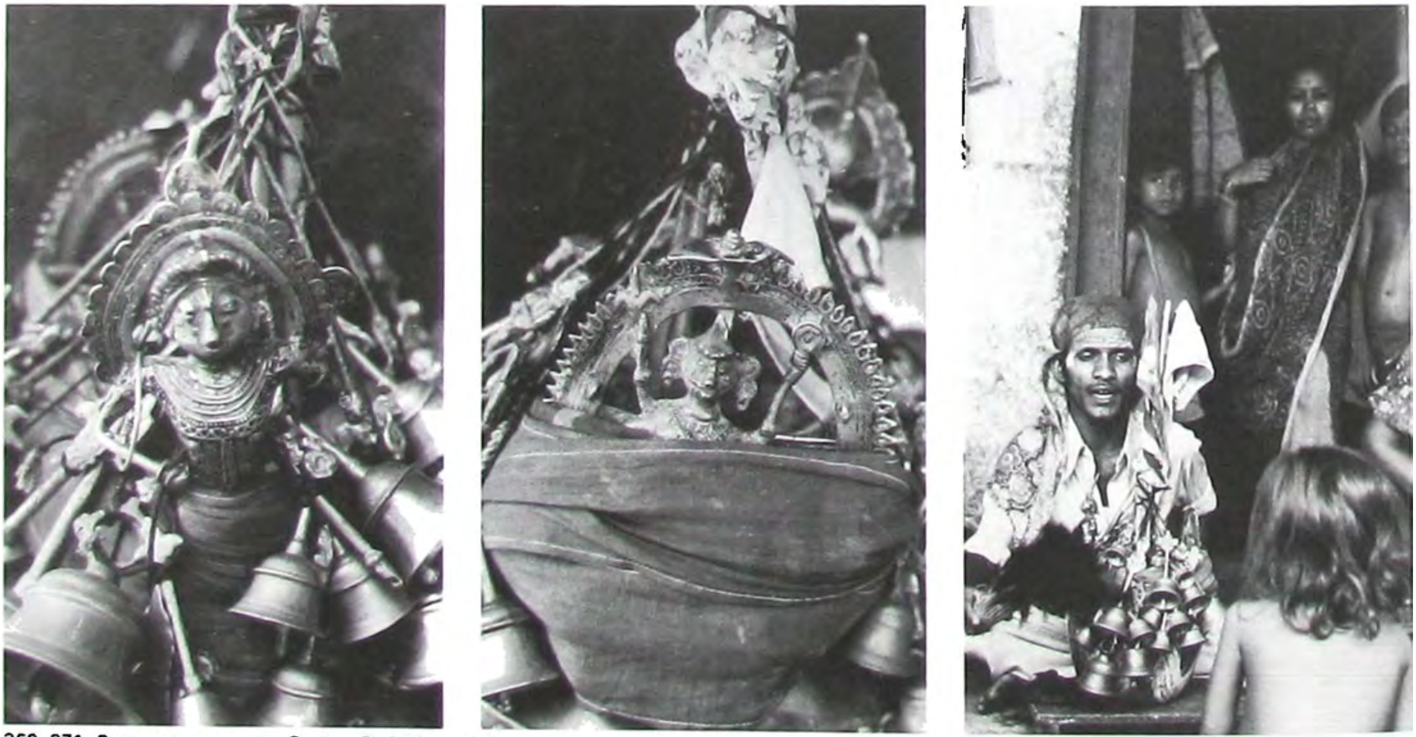
Eine besondere Gruppe von dörflichen Bronzen aus Orissa sind Votivfiguren von Tieren, die in Verbindung mit Rama oder Krisna stehen. Sie stellen z. B. *navagunjara*, die aus neun Lebewesen zusammengesetzte Erscheinungsform von Visnu/Krisna oder das doppelköpfige Reh, welches Rama und Laksmana jagen, dar. Oft sind diese kleinen Tierskulpturen auf Räder montiert. Es sind Spielzeuge, allerdings wohl kaum für Kinder, sondern für Götter. Besonders wenn Krisnas Geburtstag gefeiert wird, werden in seinen Schreinen solche Tierspielzeuge vor das Kultbild gestellt, damit sich die kindliche Gottheit daran erfreue.

Die Bronzen sind dickwandige, schwere Hohlgüsse mit geglätteter Oberfläche und modellierten Details. Nur sehr wenige Ornamentteile sind als Faden oder Spiralen ausgeformt. Ein besonders schönes Exemplar aus der Sammlung Swali in Bombay (s. Kramrisch, 1968: Abb. 19) stellt ein *navagunjara* dar. Obwohl die Räder fehlen, zeigt eine Öse an, dass es sich um ein Zugspielzeug gehandelt hat, ähnlich den beiden Tierplastiken auf Rädern im Victoria and Albert Museum in London.

367



368 Heilungszeremonie. Parlakhemundi (Ganjam-D.)



369–371 Bronzen, verm. aus Bastar. Parlakhemundi

In Parlakhemundi (Ganjam-Distrikt) haben wir in der Stadt zwei junge Wanderheilige getroffen, die ein grosses Metallgefäss mit sich führten, das sie *raghunath bandhara* nannten. Darin befanden sich zwei alte Bronzefiguren, von ihnen mit «Rama, Laksmana und Sita» bezeichnet, und viele Glocken. Sie behaupteten, diesen Topf mit den Figuren beim Pflügen gefunden zu haben. Jetzt ziehen sie durch die Dörfer und Städte, von Haus zu Haus, zeigen ihr heiliges Gefäss und versprechen, dass, wer dem Topf ein Geldgeschenk gebe, seinen Wunsch erfüllt bekäme. Die Leute verehren das Gefäss, und nach etwa drei Jahren kehren die Wanderpriester zurück: wessen Wunsch in Erfüllung gegangen ist, gibt den zwei Männern wieder ein Geschenk und hängt eine neue Glocke an den Topf.

Die beiden behaupten auch, sich auf das Austreiben von Krankheiten zu verstehen. Dabei muss sich der Patient neben das Gefäss setzen. Mit einem Pfauenwedel wird die Krankheit von ihm genommen und auf das Gefäss abgeschüttelt, während einer der Männer Unverständliches murmelt. Die Prozedur dauert eine Minute und kostet etwa eine Rupie.

Obwohl die Männer angeben, sie würden aus der Gegend von Odagam bei Puri stammen, ist von ihrem Dialekt deutlich, dass sie aus der Jagdalpur/Bastar-Gegend kommen. Auch sind die Bronzen wahrscheinlich von dort. Das Beispiel dieser Männer zeigt aber, wie auch Nicht-Stammesmitglieder diese geheimnisvollen Kultwerke verwenden können und die gläubige Bevölkerung sie gerne mitverehrt.

Schmuck

Leider sind wir nicht in der Lage, hier die vielen Schmuckformen von Orissa zu erläutern. Wir können nur einige wenige Mitteilungen machen.

Zunächst fällt auf, dass von den hinduistischen Gruppen fast ausschliesslich Schmuck aus Gold geschätzt wird. Üblich sind vor allem Nasenringe, entweder ein einzelner, spitzovaler Anhänger im Nasenbein, zwei Ringe in den Nasenflügeln oder alle drei Schmuckstücke zusammen.

Ohrschmuck wird weit weniger vielfältig getragen. Die Armgelenke zieren meist schlichte Goldreifen, die aus zwei Bändern mit symmetrischen Knoten gemacht sind.

Silberschmuck ist meist der Dorfbevölkerung vorbehalten, wobei es zahllose Muster für Armringe und Knöchelbänder gibt. Die meisten sind über Formen gehämmert, manche mit Schrauben verschliessbar. Besonders auffallend sind die stacheligen Ringformen aus Baudh. Sie heissen *bondria, bahuti* oder *koturia* und sind aus einer Zinnlegierung.

Schwere Messingringe werden von den Kondh erwähnt. Sie sind – wenigstens heute – grob, mit kantigen Flächen und wenigen gepunzten Müsterchen. Auch sonst ist der Schmuck, der für die Stammesgruppen angefertigt wird, meist wenig spektakulär: eindrucksvoll sind die Halsringe der Bonda-Frauen nur in ihrer Menge und wenn sie in Zusammenhang mit den kahlen Köpfen erscheinen.

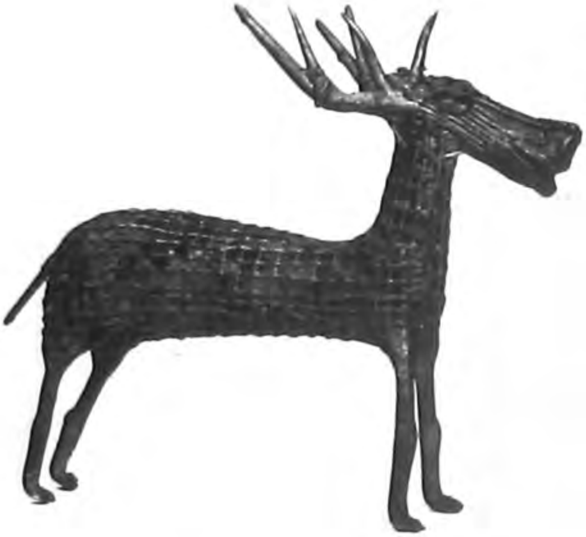
372 Schrein, Tangarani Pato (Keonjhar-D.)

Dokra-Bronzen, Votivgaben für Gottheiten der Dörfer

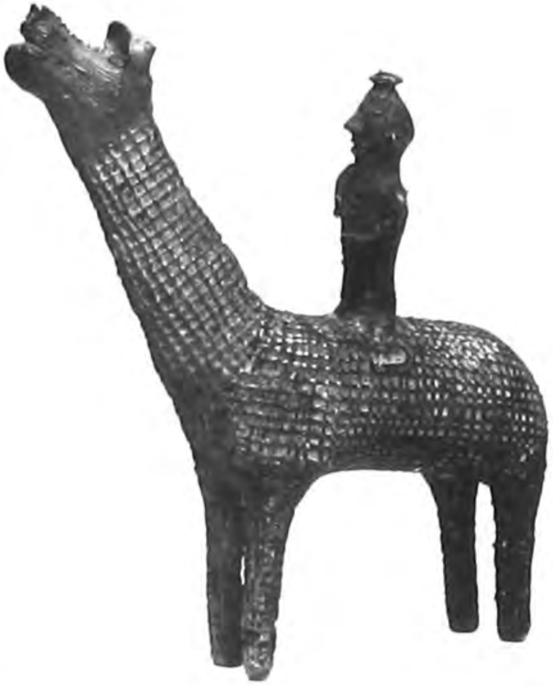
Leider ist über die *dokra* oder auch *dhokra* genannten Stammesbronzen und ihre Hersteller von Orissa nur sehr wenig bekannt. Von Ray (1952) stammt die bisher einzige Dokumentation des Werkverfahrens von Giessern im Mayurbhanj-Distrikt. Reeves (1962) fasst seine Beobachtungen zusammen. Durch den Census of India (1961) ist eine interessante Monographie über die Giesser im Burdwan-Distrikt von West-Bengalen erstellt worden, in der auch für Orissa wichtige Information zu finden ist. – Von den verschiedenen Bronzewerken sind bisher nur diejenigen der Kondh mit einer kurzen, aber informativen Arbeit beschrieben worden (Boal, 1977); die in einem anderen Stil geschaffenen *dokra*-Bronzen von Zentral- und Nord-Orissa sind noch nicht bearbeitet.

Die in «Stammesidiomen» gestalteten kleinen Bronzen von Orissa zerfallen in mehrere Stilgruppen – ob dies auf verschiedene handwerkliche Traditionen oder auf verschiedene Käufergruppen zurückzuführen ist, bzw. auf beides, müsste abgeklärt werden.

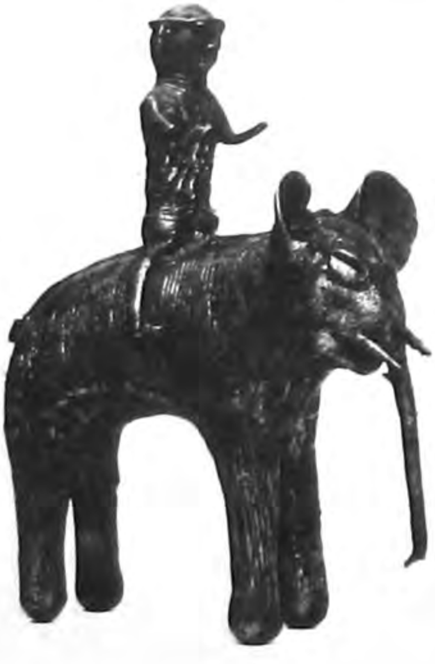
Eine deutlich erkennbare Gruppe von Bronzen kommen von den Kondh in Süd-Orissa. Eine umfangreiche Sammlung befindet sich im Victoria and Albert Museum in London, teils 1916, teils 1955 inventarisiert. Es sind sehr lebendig gestaltete Werke, die weniger Routine und oft spontane, recht eigentlich individuelle Arbeitsweisen zeigen und wohl direkt für eine Kondh-Klientel gemacht sind, schildern doch die bedeutendsten Figuren, zwei Frauenbüsten, deutlich die Tatauierung der Kondh (s. Boal, 1977: Abb. S. 39 und 37). Aber auch diese Bronzen sind von Berufshandwerkern geschaffen, die eventuell in der Belagunta-Gegend (Ganjam-Distrikt) gelebt haben. Stilistisch zeichnen sie sich durch eine relativ grobe Gitterbildung von Fäden aus, welche «die Textur ei-



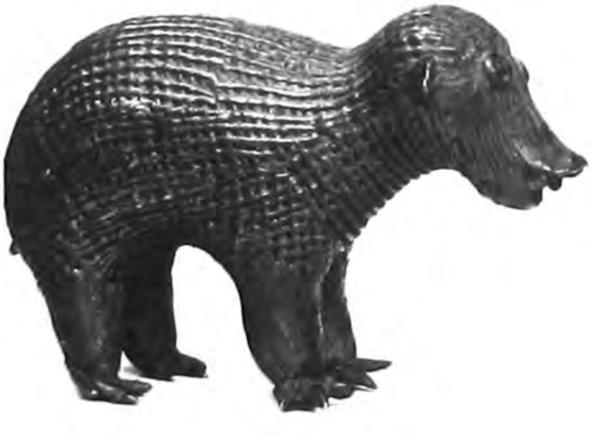
373–380 Bronzen der Kondh. Im Victoria and Albert Museum, London



374



375



376

377

378

379

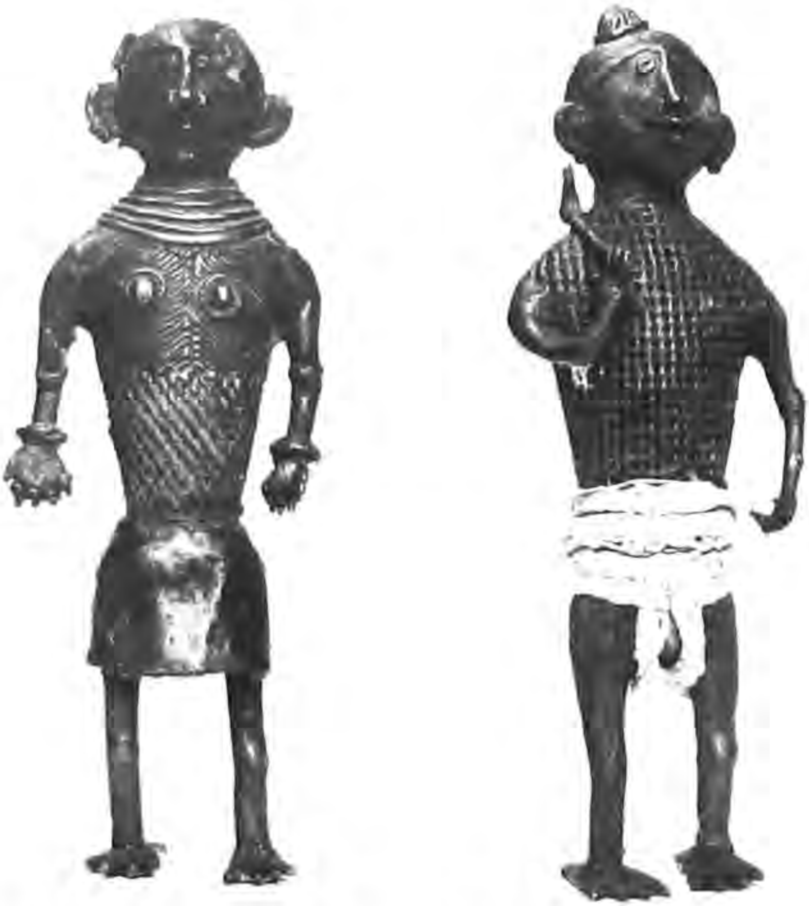
380

nes locker gewobenen, satt anliegenden Netzes ergeben, dessen Fäden in die verschiedensten Richtungen verzogen sind» (s. Kramrisch, 1968: 60). Ein Teil der Figuren wurde von den Kondh bei ihren Menschenopfern verwendet. In dem frühesten Bericht (1836) heisst es, dass zum Abschluss des Festmonats das menschliche Opfer mit Girlanden geschmückt an einen Opferpfosten gebunden wurde, «auf dessen Spitze eine Vogelfigur befestigt war und zu dessen Füssen die Bronzefigur desselben Vogels vergraben wurde». Man kann annehmen, dass es sich bei diesen Vogelfiguren um die Darstellung von Pfauen handelt, da in dieser Gestalt die Erdgöttin verehrt wurde. Man hat solche Pfauenfiguren gefunden. Es sind Gefässe, an deren Schmalseiten Pfauen mit aufgerichteten Schwingen sitzen. In anderen Kondh-Gebieten mögen kleine Stierfiguren ihre Rolle übernommen haben (Boal, 1977: S.35). Eine weitere wichtige Gruppe umfasst Klan-Embleme. In jedem Kondh-Haus gibt es einen Ahnenschrein mit einem hölzernen Pfosten und einer Opferplattform. Hier werden die einzelnen Vorfahren mit ihrem Namen angerufen und auch die bronzenen Embleme aufbewahrt. Es sind meist Tier- oder Pflanzenfiguren, mit denen eine besondere Klan-Verbundenheit besteht: Meist hat ein Vorfahre mit einem solchen Wesen ein besonderes Erlebnis gehabt. Ein Beispiel (nach Niggemeyer, 1964: 46) bietet die zusammengefasste Ursprungsmythe der Gundsika oder des Eulen-Klanes der Kuttia Kondh: Auf der Jagd hat ein Vorfahre einst eine Eule erlegt und gegessen. Nachdem man herausgefunden hat, was er gegessen hat, erklärt man, dass der Jäger von nun an selbst *gundsika*, Eule, heisse. Es gibt viele Totem-Tiere (Frösche, Schlangen, Vögel, Hirsch, Bär, Eber, Tiger usw.). Sie mögen Hilfsgeister sein und dienen als Erkennungszeichen für eine spezifische Klan-Zugehörigkeit.

Früher haben die Kondh nur aus befeindeten Klans Töchter geheiratet und die Zahl der eigenen Mädchen durch Säuglingsmord ständig reduziert. Es ist zu vermuten, dass durch die Übergabe eines Mädchens die Überlegenheit des Klans des Bräutigams anerkannt wurde. In jedem Fall aber wurden und werden die Bräute auf den Schultern ins Haus des Bräutigams geführt – die Braut wird entführt und gleichzeitig geehrt. Dazu wird «Musik gespielt, und am Zugende werden Messingfiguren wie Pferde usw. für den Bräutigam getragen» (Thurston, 1909), zusammen mit anderen Objekten der Mitgift wie Messinggefässen, Pfeil und Bogen, Federschmuck, rotem Tuch.

Um 1894 trugen die Mädchen noch schwere Fussringe, die als Paar 40 bis 60 Pfund wogen und die sicherlich weniger die Mädchen am Davonlaufen hindern als anzeigen sollten, wie wohlhabend die Familie der Braut war, die nicht zum Arbeiten, sondern zum «Sitzen» in die Familie des Bräutigams gekommen ist – sonst wären diese Bronzeringe nicht reichhaltig verziert und würden nicht als Wertgegenstände angesehen werden.

Alle diese «Spielzeuge für den Bräutigam» wurden in einem Bündel im

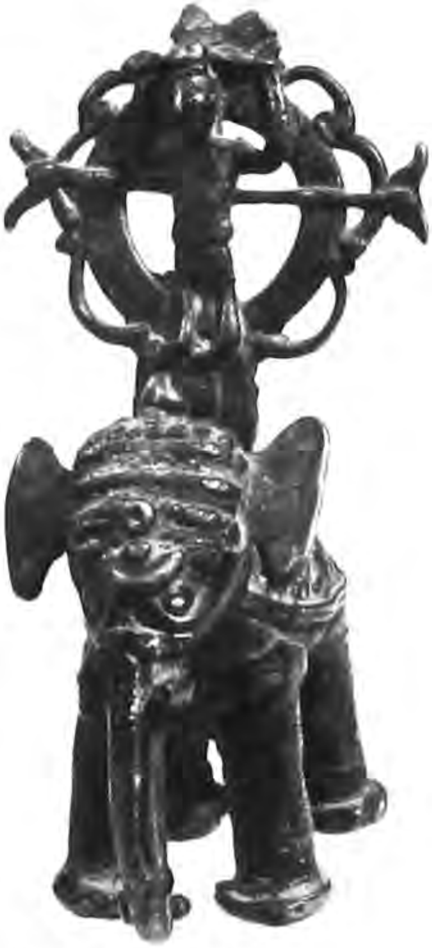


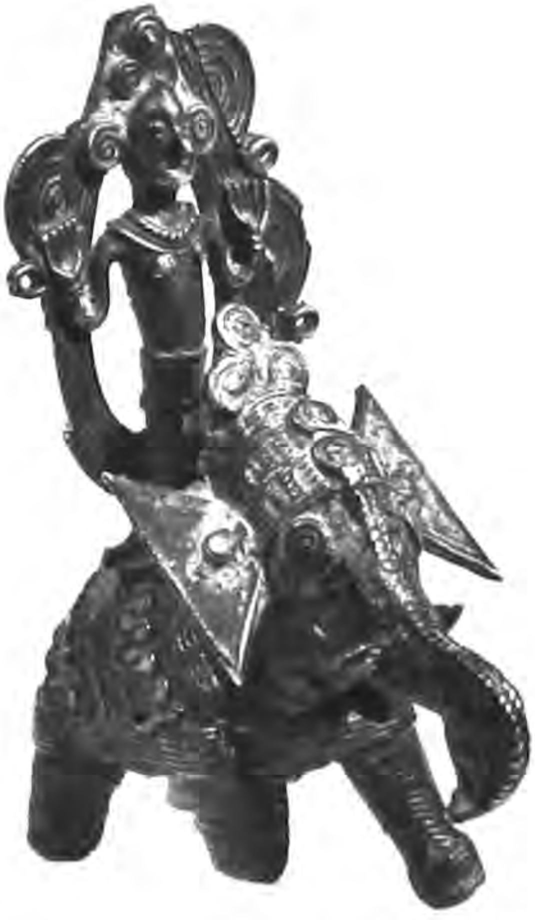
381, 382 Bronzen der Kondh. Im Victoria and Albert Museum, London

Haus des Paares aufbewahrt und erst wieder verwendet, wenn es eine Tochter bei ihrer Hochzeit auszurüsten galt. Schliesslich wurde für die Kondh noch bronzenes Kultgerät hergestellt: Schäfte für Opferäxte, Amulette und Bronzeteile für Musikinstrumente. All diese Bronzegegenstände werden gemeinsam als *pradi dorbo,* alte Bronze-Wertgegenstände, bezeichnet und auch heute noch von den nicht-christlichen Kondh in Ehren gehalten.

Eine andere Gruppe von Bronzen wird im nördlichen Orissa im Mayurbhanj-Distrikt geschaffen. Es sind die Thetari Naik, die kleine Bronzefiguren schaffen. Sie verwenden bei der Herstellung anstelle von Wachs *dhuna,* eingedickten Pflanzensaft, der sich leicht strekken und zu Fäden ausziehen lässt. Allerdings fällt auf, dass die Werke dieser Gruppe oft geglättete Oberflächen aufweisen (s. Reeves, 1962: Abb. 42), auf die dann weitere Wachsfäden aufgelegt sind. Diese kontrastieren dann zu durchbrochen gearbeiteten Formen. Die Figuren wirken oft auch etwas lappig, unstrukturiert, was durch spitze, dünne aufgesetzte Details kompensiert wird. Diese Werke sind kaum zu unterscheiden von Objekten der Malar von Rampur in West-Bengalen, die dieselben spitzovalen Augen, stumpfartigen Körper, wie Filigran wirkenden Muster besitzen (s. Reeves, 1962: Abb. 28).

Im selben Gebiet arbeiten noch die Thetari Rana, ohne dass sie mit ihren Nachbarn, den Thetari Naik, verwandtschaftliche Beziehungen hätten. Auch ist ihr Werkverfahren anders, da sie wieder Wachs als Modelliermasse verwenden (s. Ray, 1952). Sie gelten als Verfertiger von Petroleumlampen, Armreifen usw. Ob sie aber auch Figürliches schaffen, ist unbekannt.





384

383, 384 Bronzen, verm. aus Zentral-Orissa

385

386

387

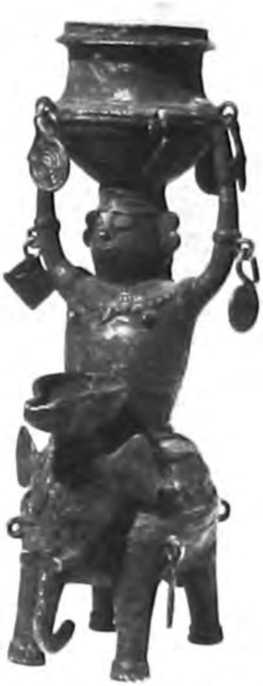
Die Giesser im Phulbani-Distrikt sind bislang nur als Hersteller von flachen Öllämpchen bekannt. Aber auch Petroleumlampen mit geschlossenen Fadenmustern wie das Beispiel in der Form eines Pfaus (Sammlung Niggemeyer, im Museum für Völkerkunde Frankfurt a. M.) stammen von dort. Von Giessern aus den Grenzbezirken nach Bihar stammen vermutlich die kleinen Figürchen vom Victoria and Albert Museum in London. Und wie viele Gruppen noch in den Bergregionen nach Madhya Pradesh hin kleine Bronzekunstwerke geschaffen haben, ist völlig unbekannt.

Eine Gruppe von Bronzearbeitern, Ganthara genannt, arbeitet im zentralen Orissa. In der Regel stammen von ihnen kleine Elefanten, deren Oberfläche aus verschiedenartig gelegten, regelmässigen Fadenmustern bestehen. Oft erhebt sich darauf eine Göttin in vielfältigem Nimbus. Aber auch Lampen und mehrteilige Ölgefässe werden hier hergestellt. Über diese Gruppe werden wir im folgenden berichten.

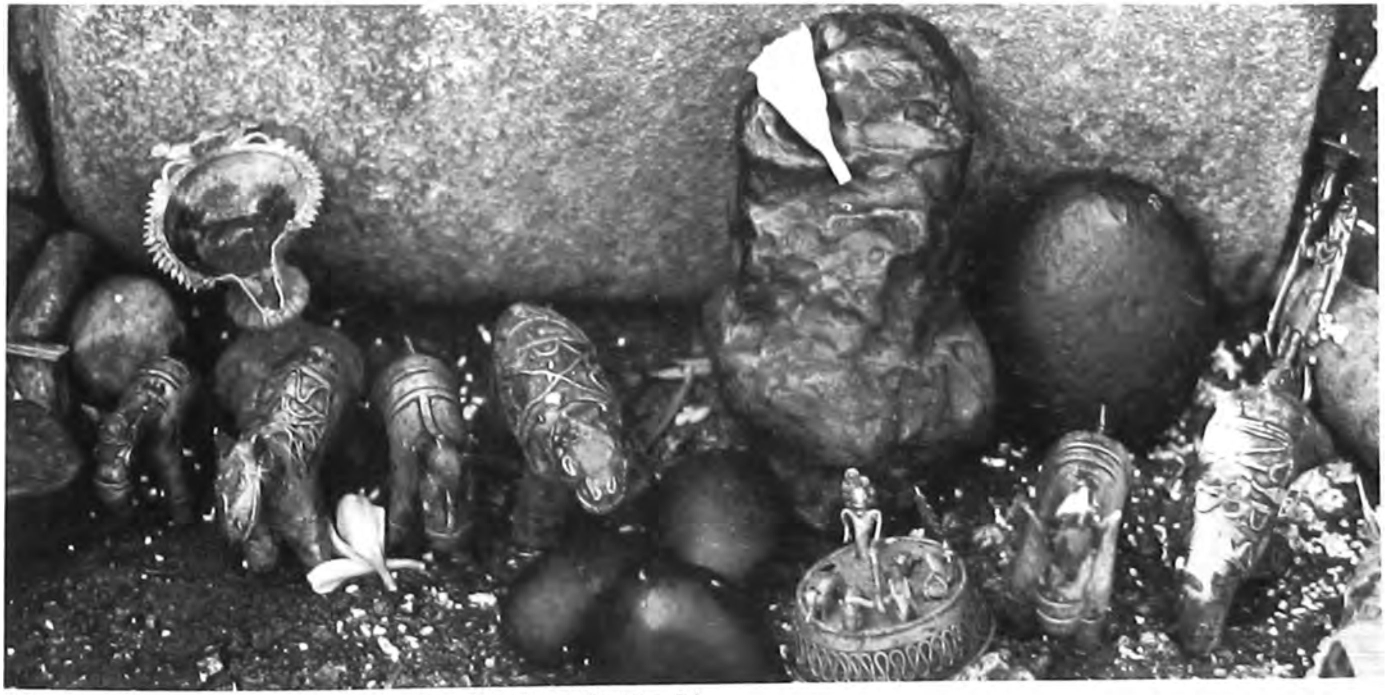
Zusammenfassend sei festgehalten, dass es in Orissa mehrere Gruppen von Bronzegiessern gibt, die ein nomadisches Handwerkerleben führen. Sie ziehen in kleinen Gruppen durch ihre Reviere und arbeiten an Ort und Stelle für ihre Auftraggeber. Sie stammen von verschiedenen Vorfahren ab und heiraten nur innerhalb ihrer Gruppe. Sie alle gelten in der hinduistischen Gesellschaft als Unberührbare und sind etwas wie «indische Zigeuner». Sie leben in kümmerlichen, temporären Siedlungen, betteln, verdingen sich bei den Bauern in arbeitsintensiven Jahreszeiten, kaufen Altmetalle auf und verarbeiten sie zu Votivfiguren. Ihre Sprache soll kein reines Oriya sein. Es ist anzunehmen, dass sie – wie ihre Verwandten in Bengalen – weiter aus dem Inland, aus Madhya Pradesh, stammen. Ob sie alle als gruppenspezifische Sprache die eine oder andere Version eines Nagpuria, der Sprache der Gegend von Chota Nagpur im südlichen Bihar, sprechen oder ob sie teilweise auch aus der Gegend von Jagdalpur stammen, ist ungeklärt. In jedem Fall ist anzunehmen, dass es sich um Gruppen aus einem Stammesgebiet handelt und nicht um städtische Handwerker, die zu Wanderarbeitern geworden sind: Das Werkverfahren der urbanen Bronzegiesser von Orissa ist grundverschieden von demjenigen der *dokra*-Hersteller. Während die einen Gussformen und Schmelztiegel trennen, fügen die anderen beide aneinander und giessen unter Ausschluss von Luft.

385 Schrein der Juang. Karava
386 Schrein der Juang. Gunerda
387 Schrein der Juang. Karava

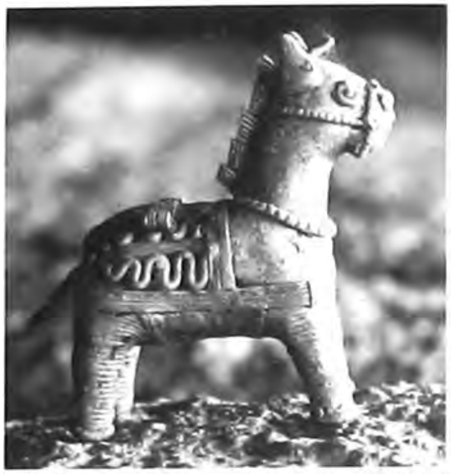
388 Kulthohle bei Sitabhinji (Keonjhar-D.)

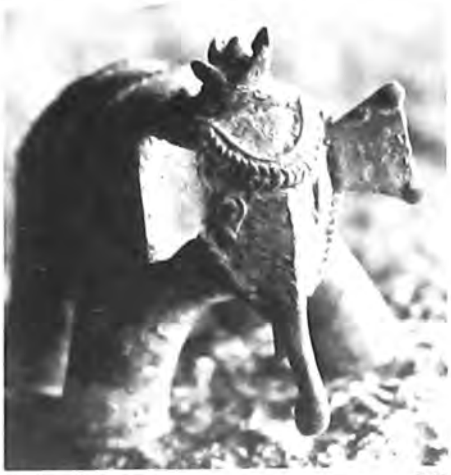


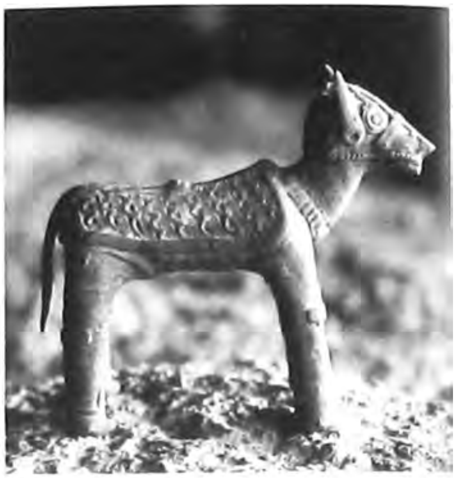
389 Lampe und Ölgefäss, Zentral-Orissa



390 Votivgaben am Schrein der Tangarani Pato in Khiraitangi (Keonjhar-D.)



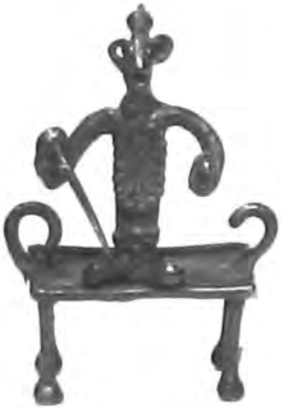


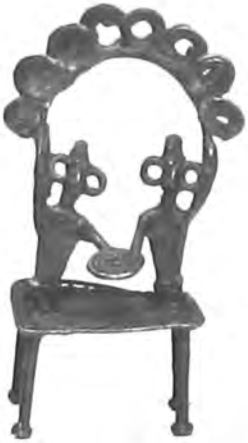


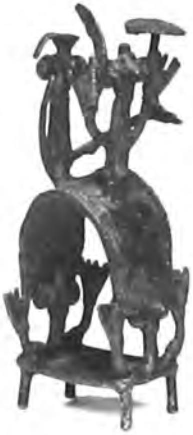
391–393 Votivgaben im Schrein von Sitabhinji (Keonjhar-D.)

392

393



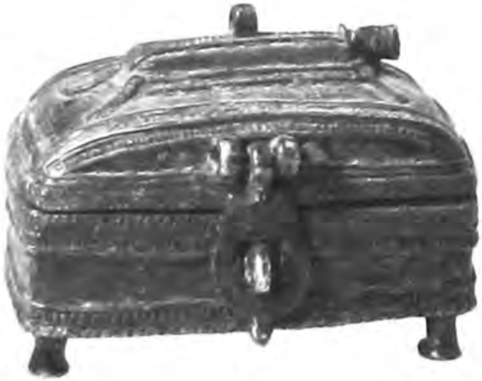




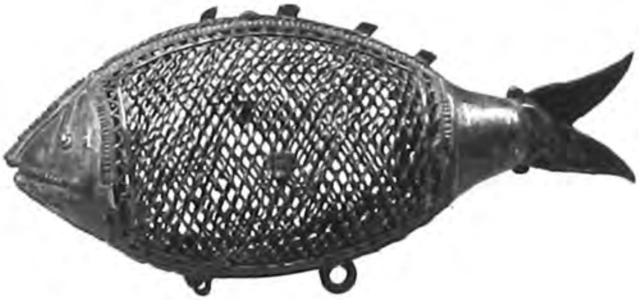
394–396 Votivbronzen, verm. NO-Orissa. Im Victoria and Albert Museum, London

395

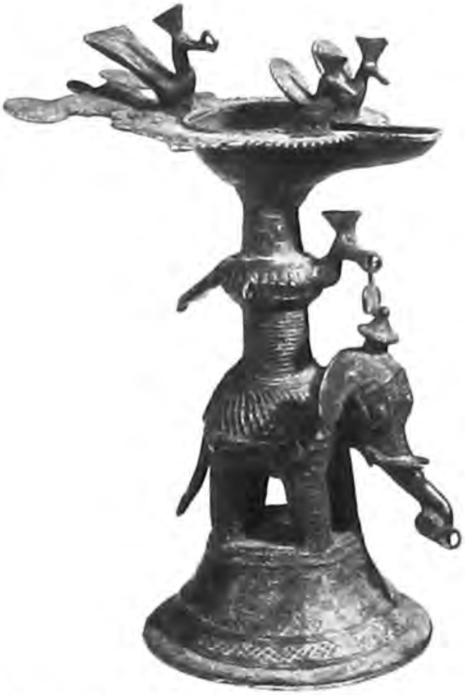
396



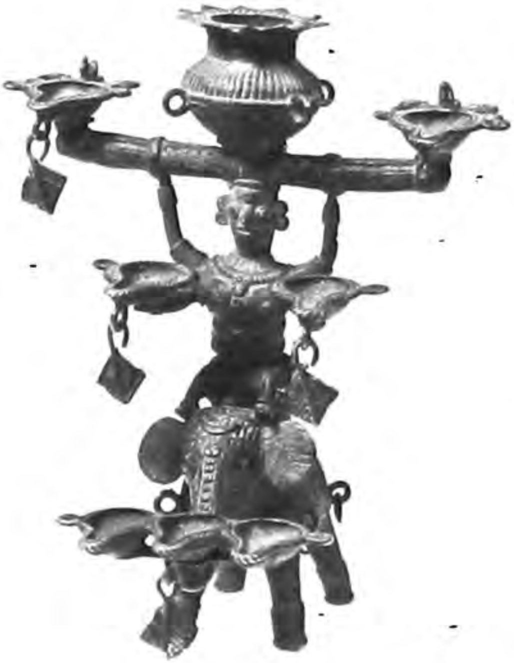
397 Miniatur-Truhe



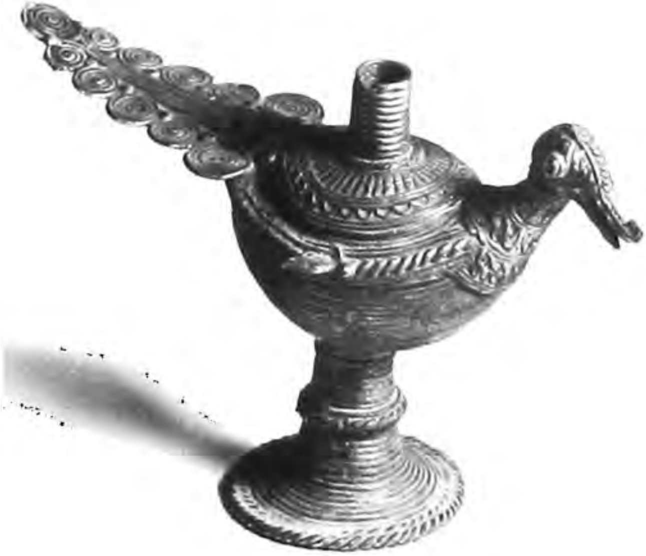
398 Fischförmige Börse, verm. Pairakuli (Mayurbhanj D.)



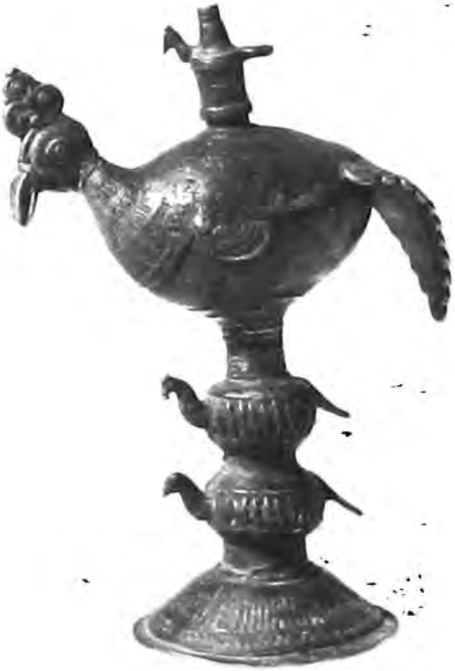
399–402 Öl- und Petroleumlampen, Zentral-Orissa



400



401



402

Dokra-Bronzeguss der Ghantara-Nomaden in Bedabasala

Das Werkverfahren der nomadischen Bronzegiesser von Zentral-Orissa wurde 1978 im Dorf Badabasala, heute auch Laksminarayanapur genannt, bei Khajuriakata im Dhenkanal-Distrikt beobachtet. In der kleinen Siedlung vor dem Bauerndorf leben auf einer erodierten Kuppe etwa 30 Familien der Bronzegiesser in temporären Häusern. Der Giesser Achayuta Bahera ist ein Meister seines Metiers. Er berichtet, dass er mit seinen Verwandten seit Generationen in der Region Angul–Talcher–Hindol–Dhenkanal herumziehe, um an Ort und Stelle *dokra*-Bronzen zu produzieren und zu verkaufen. Nur einige Mitglieder seiner Gruppe seien vor wenigen Jahren sesshaft geworden. Die Regierung habe in der Gegend von Dhenkanal eine Kooperative für sie gegründet und ihnen Häuser gebaut. (Bei einem grauenvollen Wirbelsturm während unseres Besuches sind die Häuser dieser Leute eingestürzt, mehrere Menschen von den Ziegeln getötet worden. Man hat vermutlich die neue Wohnsiedlung willkürlich in die Landschaft gesetzt. Den Handwerkern von Badabasala ist nichts Gewichtiges geschehen, wenn auch ihre Häuser alle neu gedeckt werden mussten und viel des geringen Hausrates verlorengegangen ist.)

Diese Gruppe von Giessern wird lokal meist Situla genannt. Die Giesser selbst ziehen es aber vor, Ghantara zu heissen. Obwohl sie von ihrer Umgebung als Nicht-Hindus mit nicht ganz eindeutiger Herkunft misstrauisch und wegen ihrer nicht gerade reinlichen und für Bürger eher unordentlichen Lebensweise als Unberührbare behandelt werden, legen sie selbst Wert darauf, über den Dhoba-Wäschern und den Bartscherern bzw. allen Harijan-Gruppen und Lederarbeitern zu stehen. Nach allgemeiner Meinung trifft dies jedoch nicht zu. Man bezeichnet sie oft als den Bodensatz der Gesellschaft, und nur sehr wenige in Orissa realisieren, was für gute Handwerker sie sind und was für künstlerische Fähigkeiten in ihnen wohl ruhen.

Achyuta Behera arbeitet im Freien. Er hockt am Boden und hat nur zwei kleine Brettchen vor sich, auf die er Material oder halbfertige Produkte zum Trocknen ablegt. Ausserdem benötigt er zunächst noch ein Gefäss mit Wasser und eine Schale für den schon angemachten Lehm.

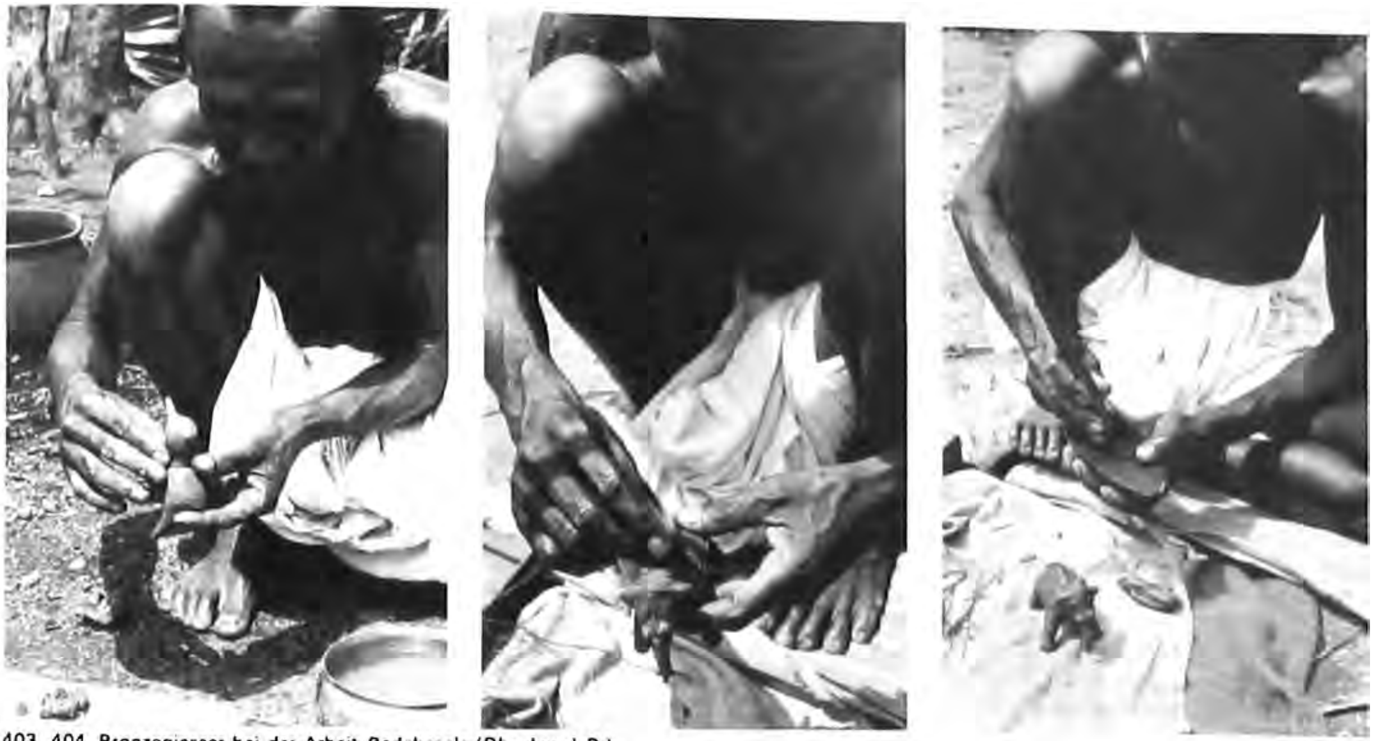
Aus mit Wasser und Kuhmist vermischtem Feldlehm formt er eine kleine Kugel, aus der er vier Beinstummel zieht und dann vor sich auf das Brettchen legt. Aus einer zweiten Lehmkugel modelliert er einen Kopf mit Rüssel und Hals, den er an den Rumpf fügt und die Ansatzstelle mit einem feuchten Finger sorgfältig verstreicht. Dann steckt er durch die Stirn des Elefanten ein etwa 5 cm langes Stäbchen in den Körper. Den Einstich verstreicht er. Darauf verstärkt er noch alle Beine mit solchen Stäbchen. Nachdem die Form wieder zurechtgedrückt ist, fügt er noch kleine Stosszähne und Ohrwülste aus Ton an. Damit der Kopf nicht abknickt, fixiert er ihn vorläufig an der Brust mit einem zusätzlichen Stäbchen. So stellt er den Kern der Elefantenfigur zum Trocknen auf das Brett, bzw. legt ihn später, um das Erhärten zu beschleunigen, in heisse Asche.

Anschliessend werden die Wachsfäden hergestellt. Die Frau seines Bruders erhitzt in einem Tontopf über einem Feuer Bienenwachs, bis es flüssig ist und durch ein starkes Baumwolltuch in ein Gefäss mit kaltem Wasser gegossen werden kann. Das Tuch wird dann noch gründlich ausgepresst. Die Partikel an der Oberfläche des Wassertopfes werden mit einem brennenden Span abgebrannt, das Wachs aus dem Wasser genommen und von der Frau geknetet bzw. zu einem dicken Wulst geformt. Dieser wird in eine röhrenförmige Presse gesteckt und von einem Giesser durch ein Metallsieb gepresst, indem er den Querbalkengriff der Presse auf seinen Oberschenkeln abstützt und mit seiner ganzen Kraft den Holzstössel durch die Messingröhre drückt. Wenn die Fäden von der Dicke einer dünnen Spaghettinudel etwa 50 cm lang sind, trennt sie die Frau unter dem Sieb ab und klebt sie als Bündel an die Spitze einer Eisenstange, die vor dem Modelleur in den Boden gerammt ist. So werden mehrmals Wachsfäden gepresst.

Der Modelleur nimmt nun den Tonkern des Elefanten und beginnt mit einem Wachsfaden vom Fuss aus ein Bein spiralig zu umwickeln. Er legt die Fadenspiralen eng, drückt sie immer mit dem Daumen am Tonkern fest. Auch fügt er den neuen Wachsfaden dicht an den alten. Er umwickelt zuerst alle Beine, dann den Rüssel und das Gesicht und die beiden Stosszähne und spannt schliesslich einzelne Fäden über Stirn und Hals zwischen bzw. hinter den Ohren. Dazwischen legt er ein Gitter kreuzweiser Fäden. Dann presst er drei Einzelfäden auf dem Rückgrat des Elefanten fest und überzieht seine Flanken mit sich diagonal kreuzenden Fäden. Mit drei Fäden säumt er ihren unteren Abschluss. Er schliesst die noch offenen Stellen zwischen den Beinen mit etwas willkürlich aufgepressten Wachsfadenstücken, umwickelt die Hinterkopfhöcker, zieht zwischen den Beinpaaren Fäden quer über den Bauch und legt dazwischen noch ein Gitter.

Er lässt zwei Fäden durch die linke Hand laufen und verdrillt sie mit der rechten zu einem enggedrehten Faden. Aus diesem formt er die spitzovalen Augen und legt den Rest als Mittelgrat auf Stirn und Rüssel. Dann formt er kleine Wachskügelchen mit Daumen und Zeigefinger, die er an die Rüsselspitze, auf die Stirn, als Augenwinkel, als Fussplatten und Zehen ansetzt. Aus ihnen bildet er auch Wachsplättchen, die er auf die Knie legt und mit einem Wachsfaden umzirkt.

Auf dem niederen Holzbänkchen, *muthua* genannt, formt er mit einem Mo-



403, 404 Bronzegiesser bei der Arbeit. Badabasala (Dhenkanal-D.)

dellierholz, dem *suluka*, aus einem plattgedrückten Wachsstück die Ohren, die er einkerbt und dem Elefanten ansetzt. Auf das Rückgrat drückt er noch einen dicken Wachswulst, der im Schwanz ausläuft und hier mit einem Wachsfaden umgimpt wird. Auf die Stirn legt er noch ein sichelförmiges Wachsplättchen, das er diagonal einkerbt. Auf der Mitte des Elefantenrükkens bringt er eine Halterung für eine Figur aus Wachsfäden an. Diese wird nun separat geformt.

Aus einem Klümpchen Wachs bildet er den kugeligen Kopf mit einem spitzen Hals, modelliert mit den feuchten Fingerspitzen und dem Modellierholz Gesichtszüge und setzt eingekerbte Kugelaugen ein. Dann formt er separat den Körper mit den Armen und Beinen. Er legt ihm Schmuck in Form einzelner Wachsfäden an, presst als kleine Kugeln die Brüste auf, formt das Hüfttuch aus halbierten Wachsspiralen und die Knie aus kleinen, plattgedrückten und umzirkten Wachsscheiben, drückt Füsse und Hände heraus und kerbt sie mit dem Modellierholz ein. Er verwendet jetzt als Unterlage oft ein kleines, spitzovales Brettchen, *pidha* genannt, das er mit der Linken hält, um mit dem *suluka*-Modellierholz etwas einzukerben. Schliesslich gräbt er in den Körper zwischen den Schultern ein Loch und fügt den Halsdorn des Köpfchens hinein. Erst dann modelliert er den Kopfputz und setzt ihn an die fertige Figur. Aus einer Wachsscheibe schneidet er mit dem Modellierholz einen halbkreisförmigen, gezackten Nimbus aus, ritzt Ornamente ein, umzieht den Rand mit einer doppelten Wachsschnur und klebt auf die Zackenspitzen je zwei kleine Kügelchen. Dann fügt er an die Basis einen dicken Wachswulst, auf den er die Figur stellt.

Von Lehm, der mit Kuhmist gemagert, gut angefeuchtet und sorgfältig durchgeknetet ist, streicht er dem Wachselefanten je einen Ballen zwischen Vorder- und Hinterbeine. Immer wieder benetzt er seine Finger, um dem Lehm die richtige Geschmeidigkeit zu geben. Nachdem die Beine auch von aussen dünn eingepackt sind, legt er eine Lehmschicht auf Kopf und Rücken, wobei er nur das mittlere Loch frei lässt. Dann nimmt er die Figur mit dem Nimbus und überzieht auch sie mit Lehm. Beide Formen werden separat getrocknet bzw. am folgenden Morgen noch in Glutasche gelegt, um das Verfahren abzukürzen.

Später, am anderen Tag, legt der Giesser um das Loch im Rückgrat des Elefanten noch einen weiteren Wachsfaden. An die Basis der Figur aber fügt er einen kurzen Wachszapfen, den er dann in die Nut im Elefantenrücken einsetzt. Steht die Figur auf dem Elefanten, so verstreicht er die Ansatzstelle sorgsam mit Lehm.

Grosse Brocken Lehm von einem Termitenhügel zerschlägt er am Boden mit einem Stein, benetzt den Lehmstaub mit Wasser und knetet daraus einen Ballen, den er dann noch mit Spreu magert. Mit diesem frischen Ton überzieht er die ganze Gussform, wobei er darauf achtet, auf dem Kopf der Figur ein Loch auszusparen. Jetzt füllt er alle Einbuchtungen aus, zieht die Aussenform zusammen und formt aus dem Rest noch ein grosses röhrenförmiges Gefäss und einen scheibenförmigen Deckel. Den Zylinder setzt er auf das gereinigte Eingussloch und verstreicht die Kanten sorgfältig.

Inzwischen wird in der Feuergrube der Schmiede das Feuer entfacht. Ist die Lehmröhre etwas getrocknet, füllt sie der Giesser mit der Gussspeise, altem Messing und zerhacktem Kupfer, die er mit der Balkenwaage grob abwiegt. Nicht alles Material wird vom Zylinder aufgenommen, den Rest fügt er obenauf. Darüber legt er einen Stofffetzen, dann den scheibenförmigen Deckel, überzieht alles gleichmässig mit Lehm. Achutya Behera meint, der fertige Elefant wiege etwa 500 g. Zum Giessen brauche er deshalb etwa 800 g Metall. (Der nicht vollständig gelungene Guss wiegt nachher effektiv 480 g, allerdings inklusive Tonkern.) Er legt nun die Gussform mit dem angefügten Schmelztiegel waagrecht ins Feuer und betätigt selbst kräftig den Blasebalg. Mehrmals wird Holz und Holzkohle ins Feuer gegeben, und nach etwa 45 Minuten greift der Giesser mit der Holzzange die Form und richtet sie so, dass die Kugel mit der Gussspeise unten inmitten der Glut steht und die Form oben herausragt. Er schüttet rings um sie Kohle und treibt das Feuer mit weiteren Blasebalgschüben an. Unter ständigem Blasen brennt das Feuer weitere anderthalb Stunden. Dann wird neben der Feuerstelle im Schotter ein altes Loch neu ausgegraben.

Ist das Metall geschmolzen, was der Giesser an der grünlichen Flamme erkennt, so nimmt er die Gussform mit der Zange aus dem Feuer, dreht sie vorsichtig um und stellt sie senkrecht in das Loch, so dass jetzt die Gussmasse in die eigentliche Form herabfliesst (das Wachs ist längst verbrannt), deckt sie mit etwas Asche zu, so dass nur der Zylinder oben herausschaut. Man wartet gespannt etwa 5 Minuten. Der Giesser Achyuta meint: «Das ist wie beim Kinderkriegen. Wie sich das Kind im Bauch der Mutter entwickelt hat, weiss man nicht, und keiner kann voraussagen, wie es zur Welt kommt. Genau so unbekannt ist, was jetzt im Feuer vor sich gegangen ist.» Nun spritzt er Wasser auf den oberen Teil der Gussform, später auch auf den Trichter. Ist dieser erkaltet, so wird die ganze Form aus der Erde genommen und mit Wasser abgelöscht. Mit einer Metallzange zerschlägt der Giesser bzw. einer seiner Gehilfen den oberen Teil der Gussform. Der Mantel blättert in Schichten ab. Alle Metallstückchen, die man findet, werden zusammengeklaubt. Um gezielter die Tonreste zu entfernen, wird der Guss auf ein Holzbrett gelegt und mit der Spitze einer Eisenstange bestossen. Der Guss ist gelungen, nur lässt sich die Figur nicht vom Elefanten nehmen (falls dies beabsichtigt war) und ist die eine Ecke des Nimbus nicht ausgegossen. Bevor der Giesser aber mit einer Feile die wenigen Unreinheiten entfernen will, beenden wir das Werkverfahren.

Zwei Werkzeuge seien noch kurz beschrieben, die Wachspresse und der Blasebalg. Erstere wird *jantara* genannt und besteht aus einem Messingrohr mit Rand, *jantara nahala* genannt, einem *caki*-Sieb, ebenfalls aus Messing, einem Holzgriff mit zwei breiten Griffen und einem zentralen Loch für die Röhre und einem Druckstössel mit zylindrischem Zapfen und zwei kräftigen Seitengriffen zum Herunterdrücken. Dasselbe Instrument findet man unter der Bezeichnung *jat pungi* im Mayurbhanj-Distrikt bei den Thetari Rana (s. Ray, 1952: 200). In Bankura (West-Bengalen) heisst die Röhre der Presse *cungi*, das Sieb *tikli*, der Stössel *athel*.

405 Abloschen der Gussform. Badabasala

Es scheinen die Griffe zum Festhalten der Presse zu fehlen (Census of India, 1961, West Bengal: 59). In einfacher Form soll das Gerät mit einer Bambusröhre im Süden von Orissa zu finden sein (s. Boal, 1977: 41).

Der Blasebalg, *dhokana* genannt, besteht aus dem Balg einer Ziege mit einer Messingöse vorn und zwei Bambusspannstreifen hinten. Diese werden beim Rückwärtsziehen geöffnet und beim Pumpen aneinandergepresst verschlossen, so dass alle Luft nach vorn durch die Öse gedrückt wird. Die Öse schliesst über einer Bambusröhre, die durch einen Lehmwulst in die Esse führt.

Wachs wird lokal *maina (monya)* genannt. Es stamme aus Hindol und koste auf dem Markt 15 Rs das Kilogramm. Der Termitenhügellehm heisst *bila*, der zylindrische Tiegelteil der Gussform *kui*, sein Verschluss *muda mariba*.

Lehm und Ton

von Eberhard und Barbara Fischer
und Dinanath Pathy

Lehm ist das wichtigste Baumaterial in Orissa, roh als Wand- und Bodenverputz (auch in traditionellen Stadthäusern), gebrannt als Wand- und Dachziegel. Jedermann kann sich den Lehm in der Nähe der Flussläufe selbst stechen, sofern das Land nicht privat besessen wird. Solch fetten Ton verwendet man meist mit Kuhdung vermischt. Die Töpfer aber, die daraus Gefässe und Terrakotta-Figuren herstellen, verfügen über weitergehende Qualitätskriterien für Tonsorten und über Wissen, wie man dem Mangel von Rohmaterial durch Magerung z.B. entgegensteuern kann. In den Städten ersetzen Stein, Zement, Gips und Industrieziegel heute weitgehend Lehm als Werkstoff, in den Dörfern ist die traditionelle Bauweise jedoch noch üblich. Auch geben die Städter immer mehr die Verwendung traditionellen indischen Geschirrs zugunsten von Metallgefässen auf. Auch wenn die Töpfer ihre Waren auf den städtischen Märkten (teils einzeln, teils in Gemeinschaft mit Verwandten, teils durch Mittelsleute) verkaufen, was sie nicht in ihrer direkten Umgebung absetzen können, so leben sie selbst doch in Dörfern, gehören zu den hinduistischen Dorfhandwerkern. Mitglieder der Stammesgruppen bemühen sich nur ausnahmsweise selbst um die Herstellung von irdenen Gefässen, sondern kaufen sie auf den Wochenmärkten bei den Kastentöpfern. Nur bei den Saora soll es Töpfer geben, bei den Kutti Kondh fehlt das Töpfern als Tätigkeit.

Über die Kastentöpfer von Orissa existiert eine ausgezeichnete soziologische Monographie von N.K. Behura (1978). Sie informiert vollumfänglich über die sozioökonomische Stellung der Töpfer, die einzelnen Untergruppen, ihre Rollen, Zeremonien, die moderne Entwicklung usw., aber gibt auch exakten Aufschluss über technologische Fragen. Allerdings wird die Herstellung von Terrakotten wie Tonpferden oder Tondomen nicht erwähnt.

Nach Behura (1978: 5ff.) gibt es in Orissa 9 Kumbhar-Töpfer-Gruppen, die jedoch alle Kasten-Hindus sind und alle etwa denselben soziorituellen Status einnehmen. Sie gelten als «reine Sudra», d.h. gehören zur untersten Gruppe der Berührbaren, ohne dass ein Brahmane von ihnen Wasser akzeptieren würde. Sie haben etwa gleiches Ansehen wie die Schreiner, Ölpresser, Goldschmiede, stehen unter den Akkerland besitzenden Gruppen, aber über den (unreinen) Schmieden, Haarschneidern und Wäschern, bzw. «weit» über den einst unberührbaren Bauri-Landarbeitern, Korbflechtern, Lederarbeitern und auch den Dehuri oder Priestern von Thakurani-Göttinnen. Alle Mitglieder der Kumbhar-Kaste sind hauptberuflich Töpfer. Nur wenige haben sich rezent anderen Berufen zugewendet bzw. konnten Akkerland erwerben und sind Bauern geworden. Im Küstengebiet sind die Oriya-Kumbhar ansässig. Sie sind von hier aus in die mittleren Gebiete Orissas vorgedrungen. – Im Süden findet man Telegu sprechende Töpfer. Die Jhadua-(oder «Urwald»-)Töpfer leben im westlichen Berggebiet. Magadha und Kanaujia-Töpfer sind aus den betreffenden Nachbarländern, aus Bihar und Uttar Pradesh, eingedrungen. Die Bathuli, Rana, San-bhatia und Bad-bhatia sind kleinere, regional begrenzte Töpfergruppen. Nach Behura unterscheiden sich die einzelnen Gruppen merklich in ihrer Arbeitsweise, ihrem Berufsvokabular und in ihrer Lebensweise. Heiraten sind unter ihnen nicht möglich.

Über den Ursprung der Töpfer und ihrer Kunst erzählen die Töpfer von Orissa, dass vor Jahrtausenden für die Hochzeitsfeier von Siva und Parvati ein Tongefäss notwendig gewesen sei. Visvakarma, der Handwerksmeister unter den Göttern, verfügte, dass ein Brahmane aus Ton einen Topf drehen sollte. Visnu gab seinen *cakra*-Diskus, Siva seinen Dreizack als Stab zum Andrehen dieser Drehscheibe. Alle Töpfer sind deshalb Nachkommen dieses von den Göttern instruierten Brahmanen, alles Werkzeug göttlicher Herkunft.

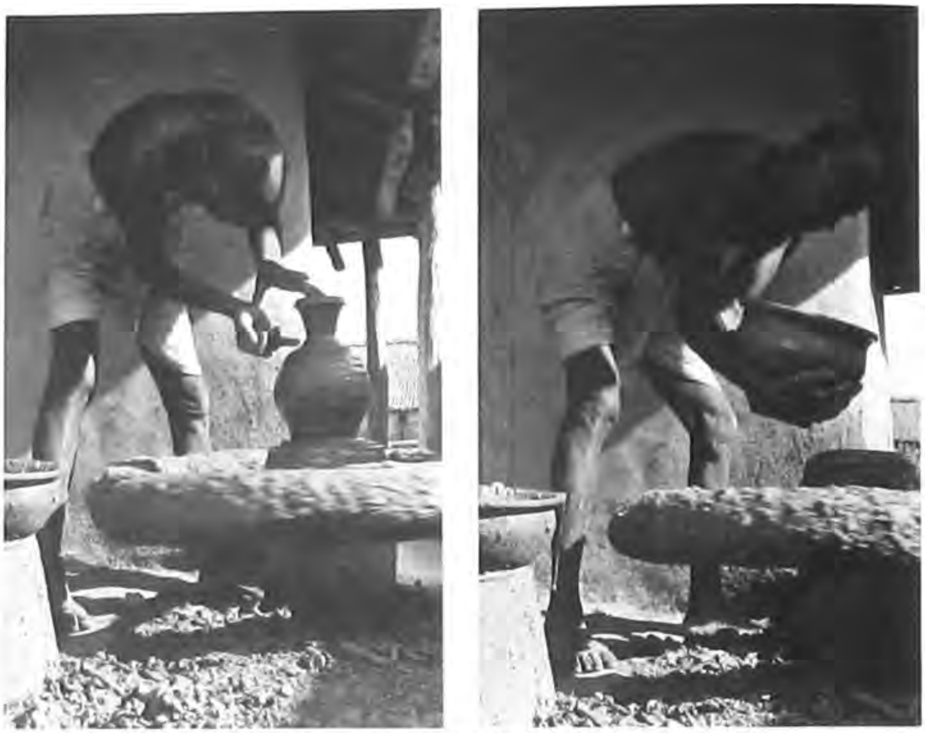
Abgesehen vom Verkauf der Töpferwaren auf Märkten, hat jede Töpferwerkstatt eine feste Klientel von Bauern, die mit alljährlicher Bezahlung eines festen Betrages oder von Getreide plus einer Dreingabe von Stoffen den Töpfern Tongefässe abnehmen. In diesem einseitig von den Töpfereiempfängern kündbaren *jajmani*-Verhältnis wird die Arbeit der Töpfer als *sevak*, Dienst, bezeichnet, die Stellung des Abnehmers aber als *santa*, Herrschaft. Typisch war vermutlich die folgende Abmachung (nach Behura, 1978: 235f.): Ein Töpfer liefert jedes Jahr maximal 4 *handi*- und 4 *kutuli*-Kochtöpfe, 6 *atika*-Kochtöpfe, 4 *hatua*-(Gemüse-)Kochtöpfe, 2 *telani*-Bratschalen, 1 *kota*- und 1 *kanta*-Speichergefäss, 3 *nandia*-Wassertöpfe und 5 grosse Wassergefässe plus 2 *kunda*-Viehtränken für einen Bauernhaushalt gegen eine Lieferung von 63 kg Reis. Für rituelle Gefässe musste der Bauer extra bezahlen. Diese traditionelle Klientel wird vom Vater auf den Sohn vererbt und gilt als Erbe von den Ahnen, das nur dann geteilt wird, wenn eine Grossfamilie zerfällt.

Da die Zusammensetzung der Gefässliste traditionellerweise festliegt und nicht geändert wird, die Töpfe aber eventuell gar nicht mehr in dieser Anzahl benötigt werden, bzw. auch die Relation zwischen Arbeitsaufwand und Entlöhnung nicht unbedingt mehr stimmt, geben immer mehr Bauern das *jajmani*-Verhältnis auf und kaufen ihre Töpfe ausschliesslich bei Bedarf auf dem Markt.

Urbane Töpferei

In den Städten wird die Gebrauchstöpferei immer mehr durch Metallgefässe (und neuerdings auch Plastikware) verdrängt. Nur noch zum Kochen und zur Wasseraufbewahrung werden in den Städten Tongefässe verwendet. Vor allem als Ess- und Trinkgeschirre sind Tonwaren fast überall aus der Mode gekommen und durch Metall- und Glasgefässe ersetzt. Erwähnen kann man noch die glasierte Tonware, die nach Behura (1978: 210f.) in Cuttack, eventuell auch in Puri, hergestellt wird. Da «weisser Ton» (Kaolin), Brenntemperaturen von 700 bis 800° und moderne Chemikalien notwendig sind, ist zu vermuten, dass die Herstellung von glasiertem Steinzeug in Orissa auf keiner lokalen Tradition aufbaut, sondern eine moderne Kleinindustrie ist, wie sie überall in Indien gefördert wird. Dies wird besonders wahrscheinlich durch die Tatsache, dass es in Orissa traditionellerweise keine Oberflächenbemalung der Gefässe vor dem Brennen gibt, sondern nur ein Verzieren der gebrannten Töpfe mit Öl- und Wasserfarben. Solche, auch von Töpfern selbst bemalten Gefässe werden vor allem bei Hochzeiten verwendet.

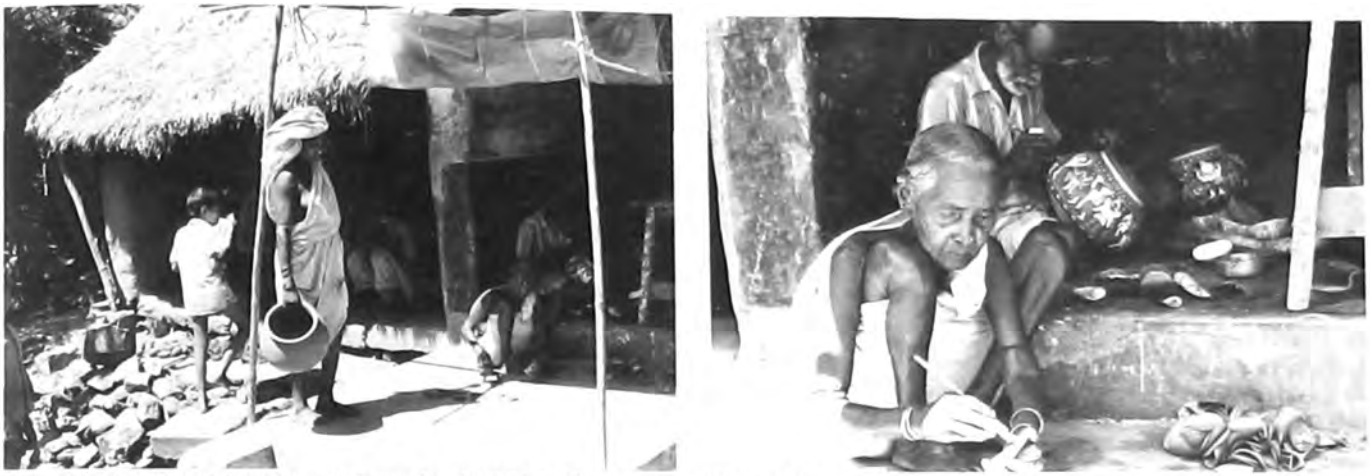
Der Verbrauch an Töpferwaren in orthodoxen Familien Orissas ist relativ gross (Information Digapahandi, 1979): wenn immer sich in der Grossfamilie eine Geburt oder ein Todesfall ereignet hat, muss der gesamte Hausrat an irdenem Gut zerstört und gegen neue Ware eingetauscht werden. Wann immer Fremde oder manchmal sogar nur die Männer des Haushalts Kochtöpfe angefasst haben, gelten diese als unrein und unbrauchbar. In einem Brahmanenhaushalt von Digapahandi wurde erklärt, dass nur Frauen und nackte Kinder Tongefässe anrühren dürfen. Alle unbrauchbaren Töpfe werden auf Abfallhaufen geworfen, die neuen Gefässe erst mit *sindur*-Zinnober und mit *haldi*-Gelbwurz bestreut,



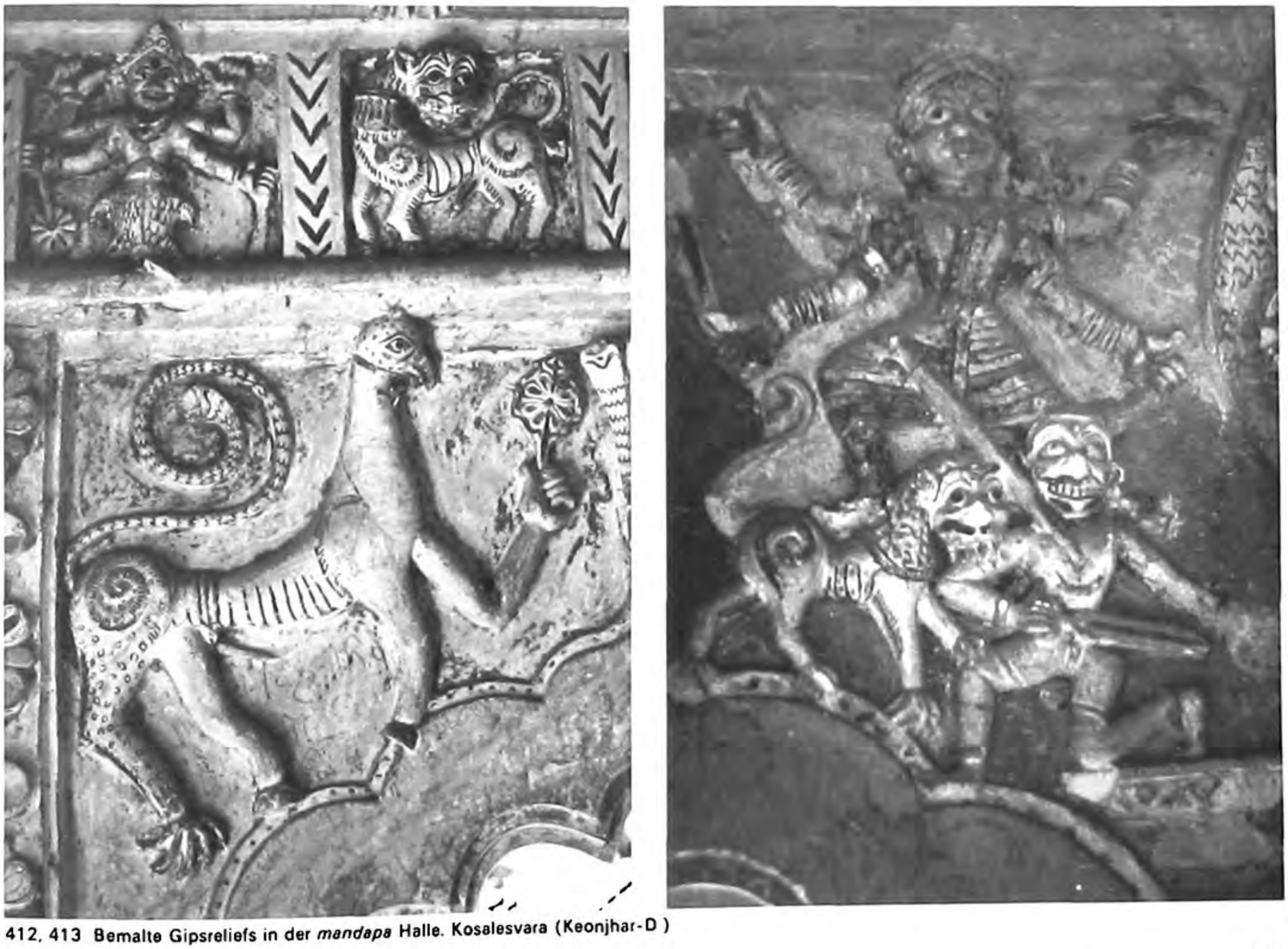
406, 407 Drehen eines Tontopfes in Baxibarigaon (Keonjhar-D.)

408, 409 Trocknen und Hammern der Gefasse

409



410, 411 Ankauf und Bemalen von Tontopfen durch Maler. Parlakhemundi (Ganjam-D)



412, 413 Bemalte Gipsreliefs in der *mandapa* Halle. Kosalesvara (Keonjhar-D) bevor man sie verwenden kann. Dabei müssen sie brandneu sein: Selbst wenn sie der Töpfer in Wasser getaucht hätte, um die Stabilität zu prüfen, sie wären für orthodoxe Brahmanen unbrauchbar geworden.

Zeremoniell verwendete Töpfe, mit denen z.B. an Hochzeiten Reis aufbewahrt oder Süssigkeiten versandt werden, müssen nicht nur neu und wenn möglich auch bemalt sein, sondern noch zusätzlich «gereinigt» werden. Bei dem *handi mangulaiva,* d.h. Töpfe-glückverheissend-Machen, werden in Anwesenheit von sieben verheirateten Frauen die Töpfe mit Kalkwasser oder mit Reismehlpaste überstrichen. Nur so können sie für *bhara,* Süssigkeitengeschenke, oder auch für den Transport der Mitgift verwendet werden. Man verschliesst diese Gefässe nur mit grünen Blättern.

Der Anblick aller *kalasa* genannten Wassertöpfe gilt als günstiges Omen. Bei den meisten Zeremonien werden sie deshalb aufgestellt, mit Zinnober und Sandelholzpaste bestrichen, mit grünen Mango-Zweigen bekränzt und mit einer grünen Kokosnuss oder einer anderen Frucht bekrönt.

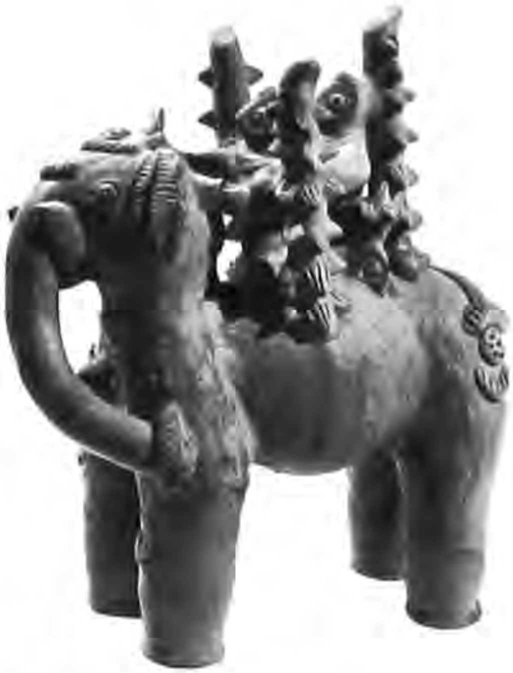
Aber auch beim letzten Abschied von einem Verstorbenen, beim Kremieren einer Leiche, werden Tontöpfe verwendet: wenn die Leiche aus dem Haus getragen wird, muss der älteste Sohn des Verstorbenen (oder sonst ein naher Verwandter) aus der Herdstelle Glut in einem neuen, aber mit Löchern versehrten Topf holen und damit den Scheiterhaufen anzünden. In einem anderen neuen Gefäss wird, wenige Meter vom Scheiterhaufen entfernt, noch etwas Reis und Gemüse halb gar gekocht, dann mit zwei Stöckchen vom Feuer genommen und vor dem Scheiterhaufen entzwei geschlagen. Man offeriert so dem Verstorbenen noch einmal Nahrung.

Figurative Töpferei in klassischem Stil wurde in Orissa wohl nur recht wenig angefertigt. Fabri (1974: 178–180) weist darauf hin, dass unter buddhistischem Patronat viele Tempel aus gebrannten Ziegeln erbaut worden sind, dass später aber dieses Baumaterial zugunsten von Stein fast ganz aufgegeben worden ist. Nur im Einflussbereich von Sirpur, nämlich in Ranipur-Jharial, gibt es einen grossen Terrakotta-Tempel mit plastischem Schmuck, der ins 10./11.Jh. datiert wird und im Grenzgebiet nach Bengalen, im Mayurbhanj-Distrikt den Rasikaraya-Tempel von Haripada, der ins 17./18.Jh. datiert wird. Mit seiner doppelten kurvilinearen Dachform zeigt er deutlich bengalische Bautradition. Doch sind die wenigen erhaltenen Terrakotta-Tafeln kraftvoll gestaltet.

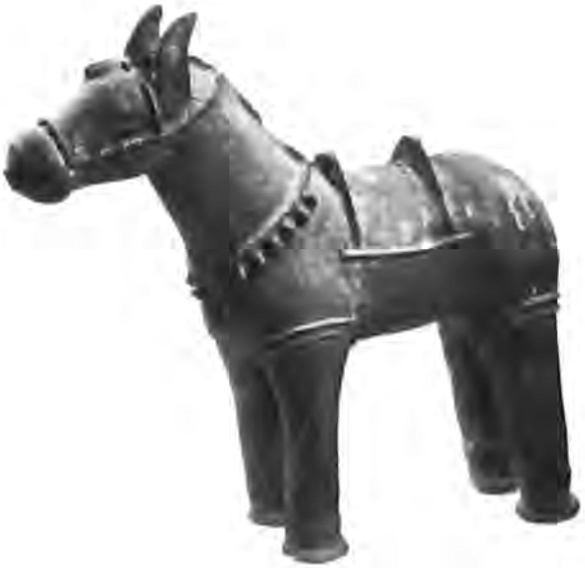
Viele Tempel von Orissa sind im Laufe der vergangenen Jahrhunderte mehrmals mit Gips oder auch mit Zementschichten überzogen worden. Manchmal sind dann auch reizvolle Reliefs aus dem Stuck geformt worden, meist allerdings in einem schlichten, volkstümlichen Stil. Es ist wahrscheinlich, dass die Hersteller dieser Wandverzierungen nicht Mitglieder der Töpfergruppen, sondern Handwerker der *citrakara*-Kaste waren.

414 Terrakotta. Jayapur-Museum (Koraput-D.)

415 Schrein mit Terrakotta-Figuren bei Navrangpura (Koraput-D.)



416 Elefant, Terrakotta. Sonpur (Bolangir-D.)



417 Pferd, Terrakotta. Baxibarigaon (Keonjhar-D.)

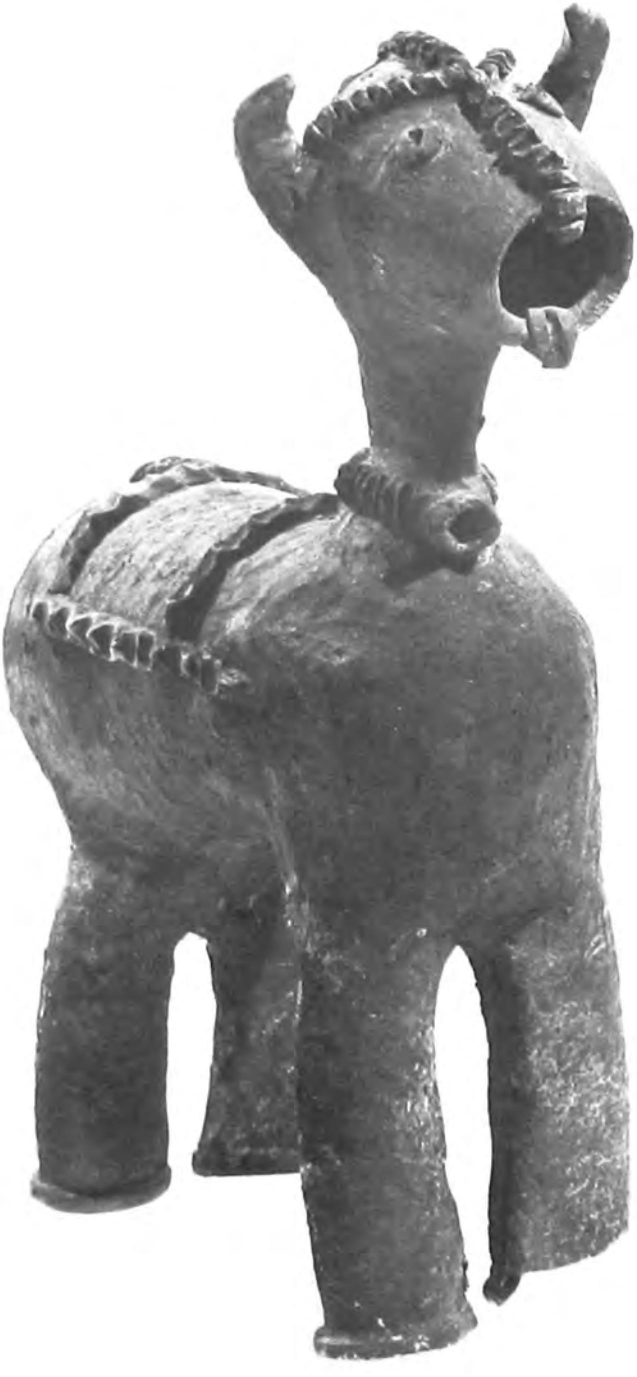
Die figurative Töpferei der Dörfer

Für alle irdenen Waren verwenden die Töpfer wenn immer möglich ihre niedrig rotierenden, relativ grossen und schweren Drehscheiben. Behura (1978: 6f. und 112–129) hat festgestellt, dass in Orissa zwei Drehscheibentypen vorkommen: Bei dem einen Typ ist im Zentrum des schweren, meist vierspeichigen Rades ein Zapfen eingelassen, der dann auf dem Boden in einer Vertiefung im hölzernen Unterlager rotiert, bei dem anderen Typ befindet sich der Zapfen aber im Unterlager, während in der Scheibe nur eine Quarzitpfanne eingelassen ist. Auch variiert die Höhe des Unterlagers bei beiden Typen, so dass in einem Fall der Töpfer am Boden sitzen kann, im anderen aber beim Drehen gebückt stehen muss. Ferner gehen die einzelnen Töpfergruppen auch beim erweiternden und formenden Hämmern der lederhart getrockneten, zuvor gedrehten Gefässe unterschiedlich vor, ebenso beim Brennen, wozu meist ein ad hoc hergestellter Meiler verwendet wird (für Details s. Behura, 1978).

Die Pferde- und Elefantenfiguren werden von den hierauf spezialisierten Töpfern nur temporär hergestellt. Die meiste Zeit verbringen sie mit dem Töpfern von Gebrauchskeramik. Wie Behura (1978) ausführlich beschreibt, beansprucht das eigentliche Drehen eines Gefässes nur relativ wenig Zeit im gesamten Werkverfahren, während vor allem das Anmachen von Ton und das Ausweiten der Gefässe durch Hämmern nach dem Drehen der Grundform zeitaufwendig sind. Die Jhadua-Töpfer von Baxibarigaon im Keonjhar Distrikt bezeichnen (1978) den Holzschlegel zum Hämmern *pitana* und den Gegendruckstein *pinda*. Auch feuchten sie die trockene Oberfläche der Gefässe mit einem *puchakana* genannten Tuch an.

Abgesehen von ökonomischen Vorteilen, bringt die Spezialisierung auf figürliche Töpferei keine Änderung in Ansehen oder rituellem Verhalten mit sich. Auch diese Töpfer feiern wie ihre Kollegen (s. Behura, 1978: 44, 242) als berufseigene Feste das *Visvakarma puja*, dann *Orhana sasthi* und, vor allem, *Kurala pancami*. Vom letzten erzählt der ältere Bruder des Töpfers Gautam Chandra Bahera (1978): «Am Tag des *kurala panchami*-Festes stellen alle Töpfer ihre Arbeit ein. Das ist Festzeit. Wie lange man feiert, ist nicht festgelegt. Man kann das Fest bis zu einer Woche oder gar einem Monat ausstrecken. Das ist Sache des Glaubens. Bei diesem Fest verehren wir die Drehscheibe, das andere Werkzeug und den Brennplatz. Am letzten Tag des Festes gehen wir zu einem Teich und verehren dort den Ton. Zwei Figuren von Visvakarma werden auch verehrt.»

Dass dem *uha*-Brennplatz besonders zeremonielle Bedeutung zukommt, er-



418 Pferd, Terrakotta. Tolankapada (Keonjhar-D.)

kennt man auch an der Meinung der Töpfer, dass die Pandava-Brüder während der Zeit ihres Exils sich in einem solchen Brennplatz versteckt hätten.

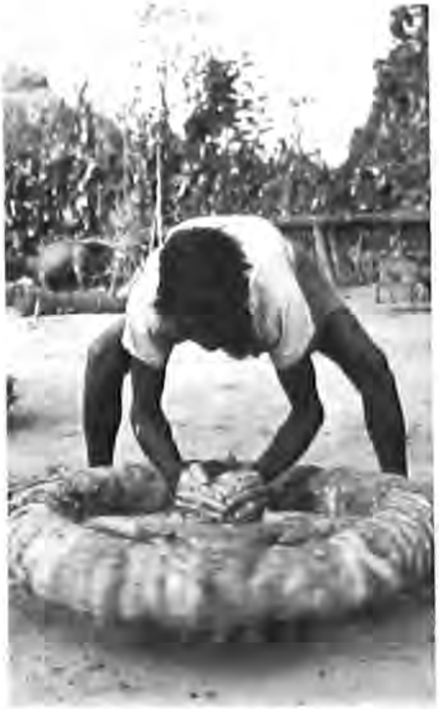
Im folgenden schildern wir die Herstellung eines Terrakotta-Pferdchens durch den Töpfer Gautam Chandra Bahera (1978) im Dorf Baxibarigaon, einem Dorf im Kheonjhar-Distrikt. In dieser Region gibt es mehrere Jhadua Kumbhar-Töpfersiedlungen, so in Pandapada, Kapundi, Malliposi, Chutiaposi, Karangia, Nelungu und Haladharapur. Alle Töpfer verkaufen ihre Warenüberschüsse in Keonjhar auf dem Wochenmarkt. Um rechtzeitig dort zu sein, müssen sie sich spätestens um 5 Uhr am Morgen auf den Weg machen. Die Töpfer laufen die etwa 20 km weite Entfernung im Eilschritt, ihre Gefässe auf dem Kopf balancierend, schwer beladen. In Keonjhar kostet ein grosses Gefäss auf dem Markt etwa 50 Paisa (am Abend noch weniger), und an einem guten Markttag verkauft ein Töpfer für etwa 10 Rupien Ware – etwa 30 Gefässe. Tönerne Votivfiguren sind etwas lukrativer. Sie werden auch kaum auf den Markt getragen, sondern direkt bei den Töpfern bestellt oder gekauft.

Im Dorf Baxibarigaon leben 18 Töpferfamilien, die im *jajmani*-System irdene Waren für lokale Klientel herstellen und jährlich in Getreide von den Bauern oder in Dienstleistungen (z. B. von den Wäschern, Barbieren usw.) kompensiert werden. Nicht alle Töpfer dieses Dorfes können Figuren herstellen; nur vier sind regelmässig damit beschäftigt. Gautam Chandra Bahera gilt als der beste Modelleur. Sein Stil ist realistischer und eleganter (d. h. auch wohl modernisierter) als der seiner lokalen Verwandten.

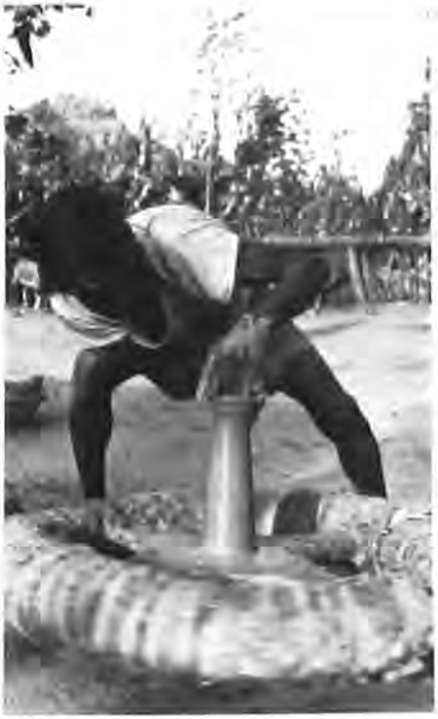
Am frühen Morgen bringt der Töpfer selbst in einem grossen geflochtenen Korb Lehm und ein Gefäss mit Wasser zu seinem Werkplatz. Er schüttet den Lehm auf den Boden, feuchtet ihn mit Wasser an, das er daraufsprengt, und knetet das Material zu einem Ballen durch. Mit der rechten Hand klaubt er immer wieder Steinchen aus dem feuchten Lehm. Mit beiden Fausten schlägt er auf den Tonhaufen, den er auch gleichmässig mit den Fingern durchkämmt. Abschliessend formt er aus dem ungemagert angemachten Ton einen Ballen.

Dann setzt er seine daneben am Boden liegende Drehscheibe in Schwung, reinigt mit der Hand die Oberfläche von angetrockneten Tonpartikeln und schlägt einen Teil des angemachten Tons auf die Scheibenmitte. Er dreht das Rad erneut an, indem er mit beiden Händen in die Speichen greift, so dass das schwere, vierspeichige Rad gleichmässig und schnell dreht (etwa 6 Minuten lang mit rund 100 Drehungen pro Minute). Er legt beide Hände um den Tonballen, drückt ihn an und presst ihn seitlich mit beiden Daumen auseinander und gleichzeitig hoch, fährt mit der linken Hand hinein, zieht die Wand hoch, formt mit kreuzweise angelegten Fingern die knappe Lippe, streckt die Gefässwand noch etwas, formt unter der Lippe einen Wulstkranz und glättet an der Lippe selbst noch, bevor er den Hohlzylinder mit einer Schnur von der Scheibe trennt und dann aufrecht neben sich auf die Erde stellt.

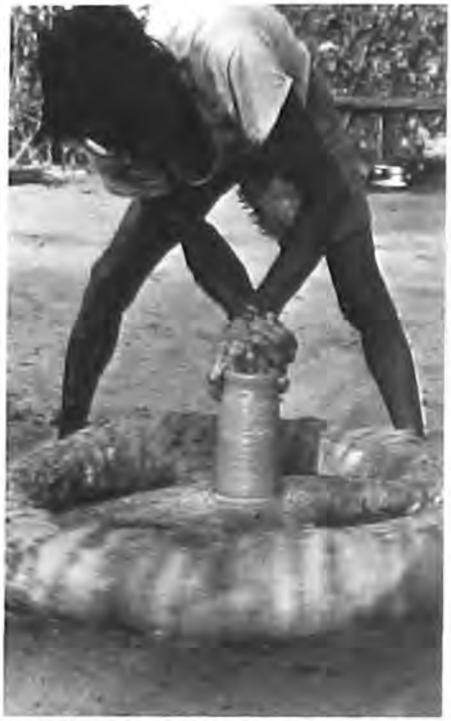
Er stellt so vier gleich grosse Beine her. Auf das sich noch langsam drehende Rad schlägt er einen neuen Tonballen, schabt den seitlich vorgequetschten Ton mit der Rechten ab und wirft ihn obenauf. Dann dreht er die Scheibe wieder an, presst den Ton nieder, drückt mit den Daumen ein Loch hinein, das er ausweitet, so dass er mit der ganzen linken Hand hineingreifen kann, zieht dann mit beiden Händen den Ton hoch und bauscht den Gefässkörper aus, zieht die Öffnung wieder zusammen, indem er den Ton nach innen schiebt und die linke Hand vorsichtig aus der Öffnung zurückzieht, glättet dann noch mit dem Daumennagel die Oberfläche und schneidet den fast geschlossenen Tonkörper mit der



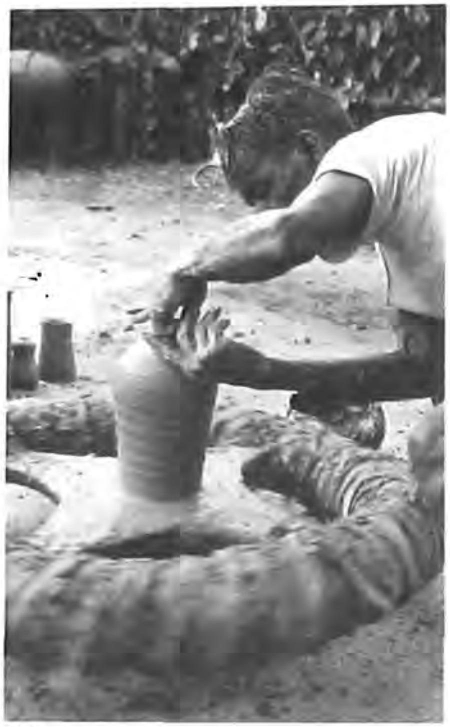
419, 420 Drehen von Einzelteilen. Baxibarigaon



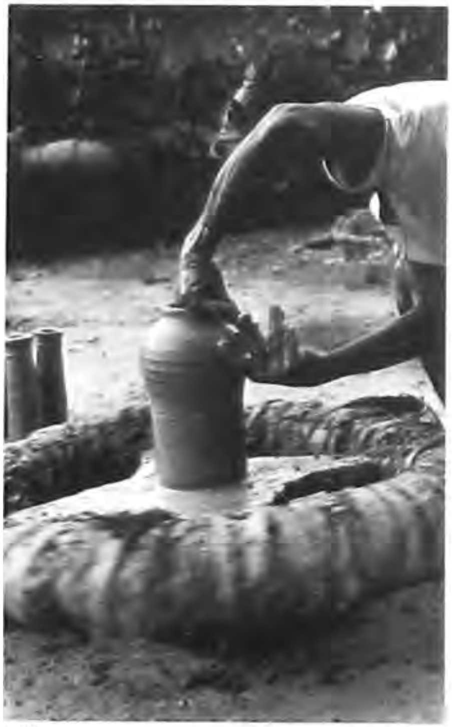
420



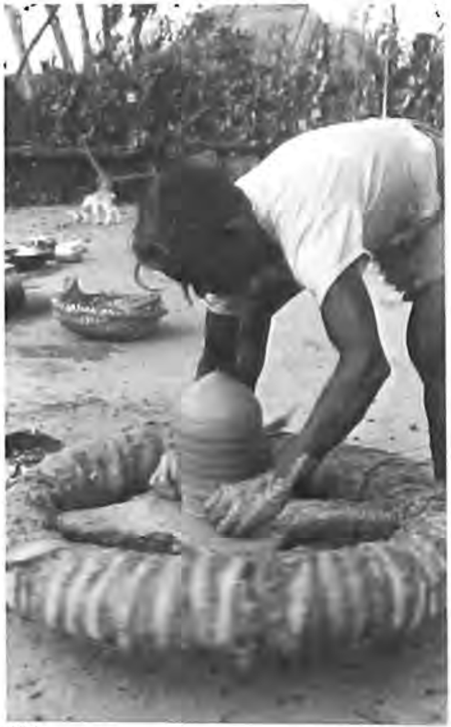
421–424 Drehen des Pferdeleibs. Baxibarigaon



422



423



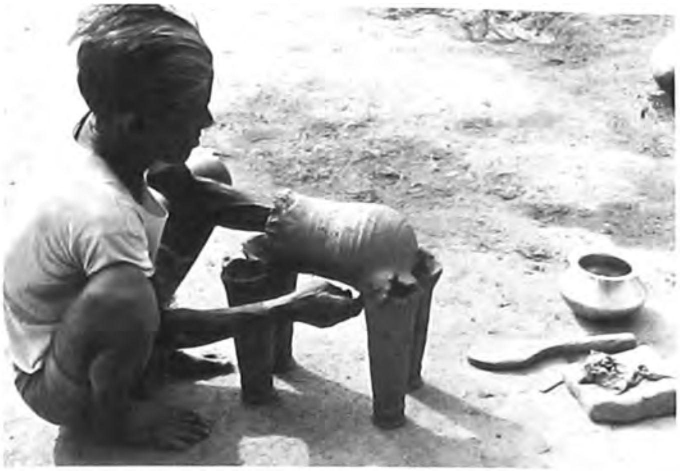
424

Schnur von der Scheibe. Er stellt ihn aufrecht neben die Zylinder zum Trocknen in die Sonne.

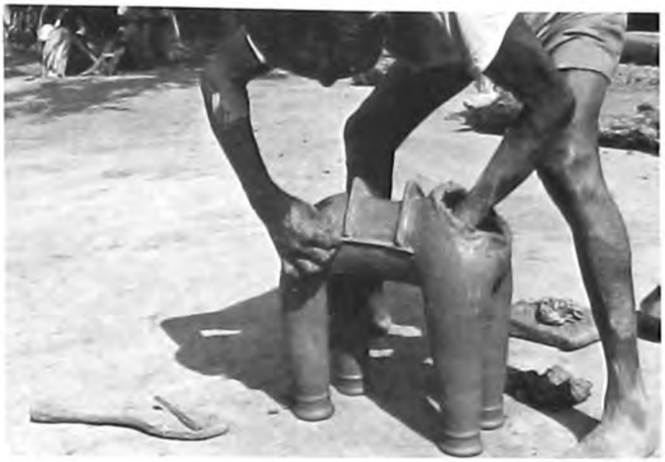
Dann kratzt er den restlichen Ton von der Drehscheibe und setzt einen weiteren Ballen auf, aus dessen oberstem Teil er eine kleine Kürbiskalebassenform dreht, die ebenfalls fast geschlossen wird. Er schneidet sie etwa 5 cm über der Drehscheibe mit der Schnur ab und stellt sie zum Trocknen. Dann schlägt er auf die noch rotierende Scheibe den restlichen Ton und formt daraus das letzte Teil, den konischen Hals. Nach 23 Minuten sind alle Einzelteile fertig gedreht. Der Töpfer lässt sie so, wie sie von der Drehscheibe genommen sind, zunächst in der Morgensonne und später im Schatten trocknen, bis sie lederhart sind. Dazu sind mindestens drei Stunden nötig.

Um elf Uhr ruft Gautam Chandra Bahera einen Jungen und lässt sich aus seinem Haus das Werkzeug bringen: Wasser in einem *lota*-Gefäss, ein Brett, einen Schlegel, ein Stoffstück und einen Bambusspliss. Er selbst hockt am Boden und stellt mittlerweile die vier Beine mit den gedrehten Lippen nach unten übereck auf. Die vorderen Beine werden oben etwas ausgeweitet und durch einen kleinen Ballen Lehm miteinander verbunden. Dann legt der Töpfer den massifen Rumpf auf diese vier Stützen. Mit der Hand fährt er von vorn durch die Öffnung und stösst seitlich hinten ein Loch in die Gefässschulter, die er dann mit der Oberkante des einen Hinterbeins verbindet. Dasselbe geschieht auf der anderen Seite. Dann schabt und glättet er mit gebogenem Zeigefinger über die Verbindungsstelle, bis sich gewölbte, glatte Hinterbacken ergeben.

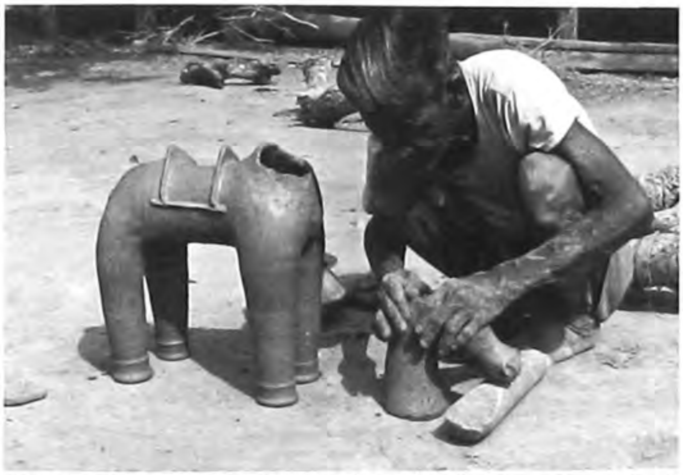
Mit etwas Wasser netzt er die vordere Rumpfkante an und drückt sie an die hinteren Enden der Vorderbeine. Aus weiteren Tonwülsten und aus von Rumpf und Vorderbeinen losgekratztem Ton bildet er die Brust des Pferdes, so dass nur noch der Halsansatz offenbleibt. Auch hier verstreicht er die



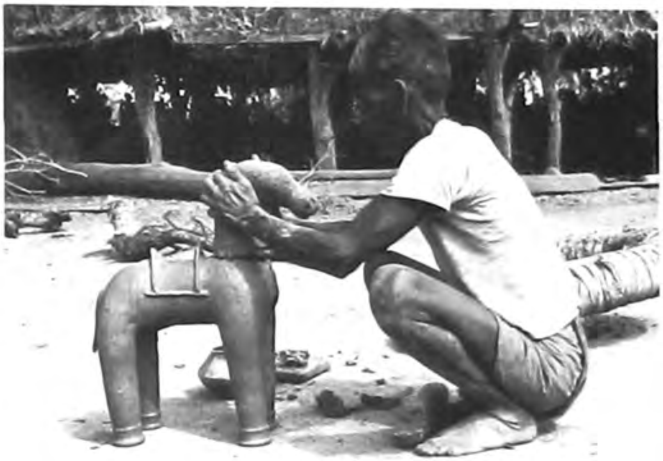
425, 426 Zusammenfugen der Einzelteile. Baxibarigaon



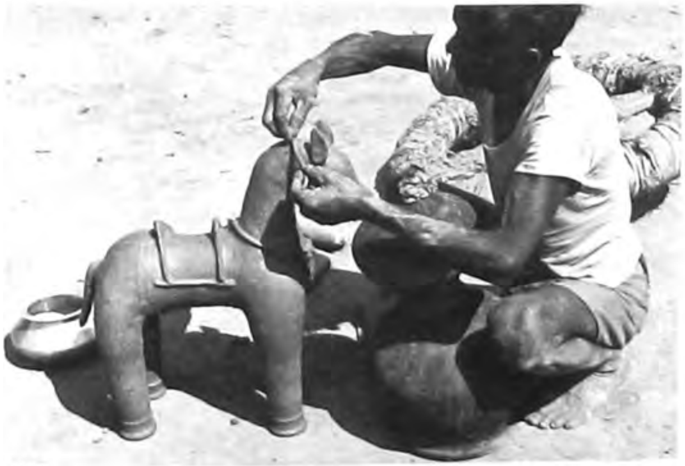
426



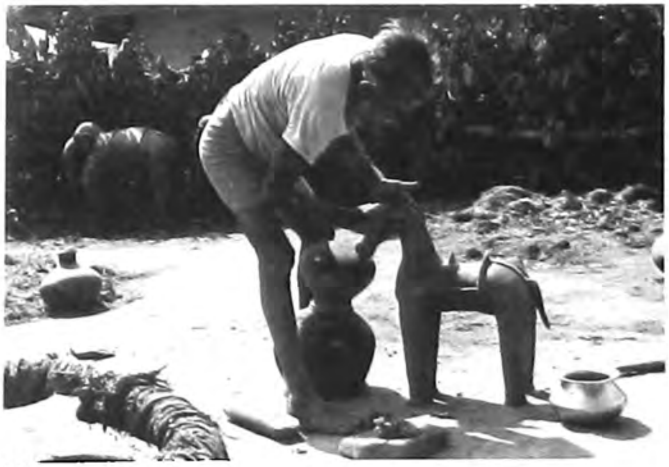
427–430 Modellieren von Kopf und Rumpf des Terrakotta-Pferdes. Baxibarigaon



428



429



430

431–432 Aufbau des Brennmeilers. Baxibarigaon

432

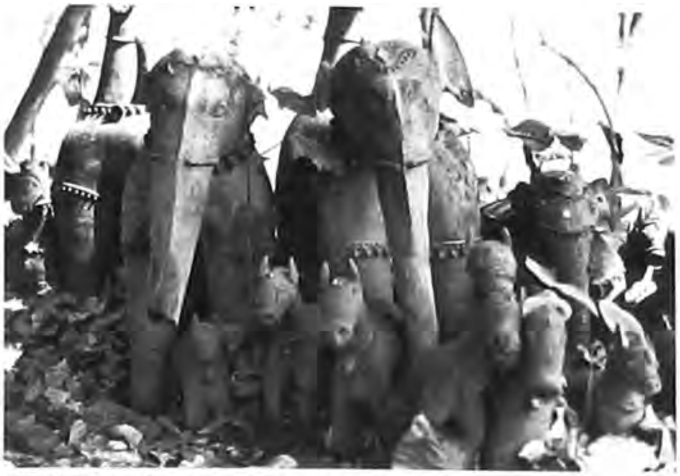
433 Schliessen des Brennmeilers. Baxibarigaon

434 Kultplatz. Baxibarigaon (Keonjhar-D.)

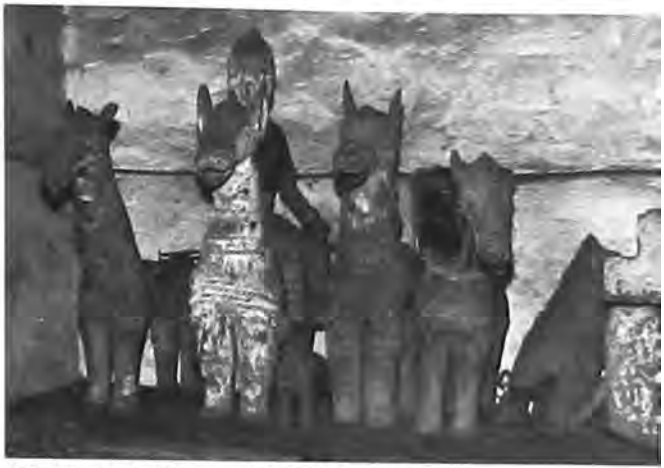
Oberfläche gleichmässig mit dem gebogenen Zeigefinger; später benützt er hierzu ein Bambusstäbchen. Seine linke Hand fängt im Rumpfinneren den Druck auf. Abschliessend überarbeitet er mit dem Stäbchen noch die ganze Oberfläche. Dann dreht der Töpfer zwischen den Handflächen einen Wulst und setzt ihn dem Pferdchen als Schwanz an. Weitere Tonwülste legt er als Sattel auf dem Pferderücken aus, die er dann kantig verstreicht.

Er nimmt den gedrehten Pferdekopf in seine linke Hand und modelliert daran mit der rechten die Nasenflügel. Dazu setzt er kleine Tonkügelchen auf und formt sie mit sehr feuchten Fingerspitzen aus. Auch Maul und Kinn werden so geformt, bevor er mit dem Bambusstäbchen den Maulspalt tief einschneidet und die Ränder mit den Fingern verstreicht, bzw. mit dem Stäbchen noch einzelne Zähne einpresst. Dann stellt er den Hals vor sich auf den Boden, benetzt mit etwas Wasser seine Oberkante und fügt den Kopf daran. Der Töpfer sitzt dabei kreuzbeinig am Boden und kann das Pferdemaul auf seinem Schienbein abstützen. Ein wenig später lässt er sich einen walzenförmigen Steinstössel bringen, den er dem Kopf unterlegt, um wieder in der Hocke weiterarbeiten zu können. Mit zusätzlichen Tonklümpchen schliesst er die Öffnung am Hinterhaupt und überarbeitet Kopf und Hals mit einem Holzstäbchen. Dazu nimmt er das Teil noch einmal in seine linke Hand, korrigiert die Nüstern, verstärkt mit einer zusätzlichen Lehmschicht die Kehle, fügt dann den Hals auf den Rumpf und verstreicht sorgfältig die Ansatzstelle. Zunächst muss er den Kopf noch halten. Später kann er aber frei daran glättend arbeiten, weil er zwei Gefässe als Stütze übereinander unter das Pferdekinn gestellt hat.

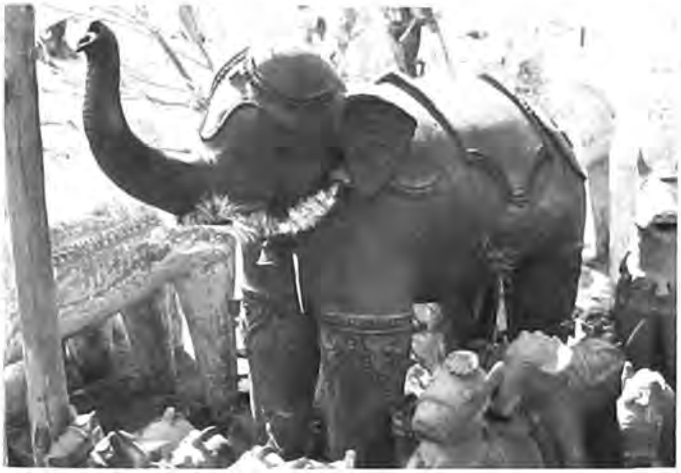
Aus Lehmwülsten formt der Töpfer



435 Kultplatz Shankarpura (Keonjhar-D.)



436 Schrein der Thakurani Suakai (Keonjhar-D.)



437 Kultplatz bei Khiraitangi (Keonjhar-D.)

438 Kultplatz bei Sitabhinji (Keonjhar-D.)

spitze Ohren, die er an den Kopf fügt. Dann klebt er die Augäpfel auf, legt dem Pferd einen Tonwulst als Kette um, an den er kleine Kügelchen heftet, und dreht dann noch eine weitere dünne Tonschnur zwischen den Handflächen, die er als Zaumzeug dem Pferdekopf auflegt. Auf die Stirn setzt er ein Lehmdreieck als Mähne, auf dem er mit einem Stäbchen Strähnen eindrückt. Nun ist noch etwa eine halbe Stunde Arbeit, bis das Pferdchen fertig und zum Trocknen in den Schatten gestellt wird. Nach einigen Tagen kann man es brennen.

Die alte *uha* genannte Brennstelle befindet sich ausserhalb des Dorfes. Der ovale Meilerplatz ist mit einem Pultdach auf mehreren Gabelpfosten gedeckt. Er misst etwa 6×3 m. Die verschiedenen Brüder von Gautam Chandra Bahera benützen ihn gemeinsam. Jeder bringt seine Töpfe, die als von ihm gemacht auch leicht erkannt werden. Man reinigt zunächst den Brennplatz, schiebt die alte Asche und die Scherben ringsum auf die Seite. Dann werden von den Töpfern die Gefässe gebracht und übereinander aufgebaut. Terrakotta-Pferde werden dazwischengestellt. In die Hohlräume zwischen den einzelnen Topfreihen wird senkrecht Brennholz gelehnt. Zwischen die oberste Lage von Töpfen werden Scherben gesteckt, damit die Luft besser zirkulieren kann. Eine dicke Schicht Reisstroh wird nun über den ganzen Meiler gelegt. In zwei Tongefässen wird wässrig angeschlämmter Lehm gebracht, der in einer dünnen Schicht über den Meiler gestrichen wird. An der Ostseite wird das Halsstück eines zerbrochenen grossen Topfes als Einfeuerstelle *(muhundi)* und an der Westseite drei weitere als Rauchabzug *(gali)* auf Bodenhöhe eingesetzt. Über die Lehmschicht wird von einem jüngeren Mann noch Asche angehäufelt, so dass der Meiler ganz geschlossen ist.

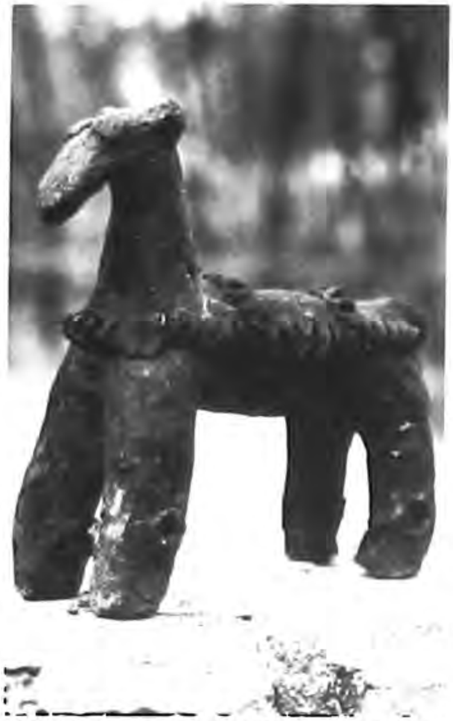
Man entzündet das Feuer schon am Nachmittag, aber erst am Abend wird stark gefeuert und ein paar Stunden lang das Feuer unterhalten. In den frühen Morgenstunden wird der Meiler geöffnet; das gutgebrannte irdene Gut wird herausgenommen, nach Besitzern getrennt und von diesen noch in der gleichen Nacht zum Markt getragen. Die Pferdefiguren werden am Rande des Werkplatzes aufgestellt. Man wartet dann auf die Käufer.

Die Töpfer der Keonjhar-Gegend geben an, dass sie folgende zeremoniell verwendete Gegenstände aus Ton anfertigen: *hati,* Elefanten; *ghoda,* Pferde; *dhupadani,* Weihrauchbrenner; *fuladani,* Blumenvasen; *surei,* Gefässe; *fulakunda,* Pflanzentöpfe; *caura,* Gefässe für *tulsi*-Pflanzen und *ghuma,* grosse Dome, in denen kleine Terrakotten aufgestellt werden. Behura (1978: 212 ff.) zählt die rituell verwendeten Töpfe auf: Bei Hochzeiten allein werden 8 verschiedene Gefässe verwendet, bei Totenfeiern 7, die nicht alle gebrannt sein müssen.

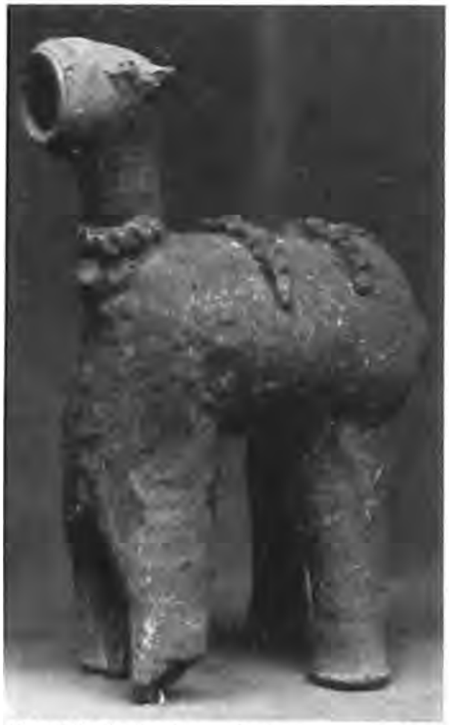
In vielen Gebieten von Orissa werden von der hinduistischen Dorfbevölkerung (seltener auch, heute, von den Stämmen) Terrakotta-Figuren als Votivgaben für die lokalen Gottheiten verwendet. Es hat u.W. bislang nur Ch. Fabri (1974: Abb. 173–174, S. 184–186) auf die Schönheit und Bedeutung der Votiv-Terrakotten von Orissa aufmerksam gemacht.

Diese Pferde- und Elefantenfiguren, die man an Schreinen der Gottheiten findet, werden *mata ghoda,* Pferde der Mutter (Göttinnen), oder *thakurani ghoda,* Pferde der Meisterinnen (Göttinnen), genannt, die Elefanten *hati.* Elefanten sind in Orissa königliche Reittiere.

Die Votivfiguren sind Gaben für die Göttinnen, die ihnen zusammen mit Nahrungsmitteln, Getränken, Blumen usw. bei Festen dargebracht werden. Eine eindrückliche Aussage eines Dorf-



439. 440 Topfer Sanatana Sah und sein Terrakotta-Pferd Tolankapada



441. 442 Topfer Dharu Behera und sein Terrakotta-Pferd Tolankapada

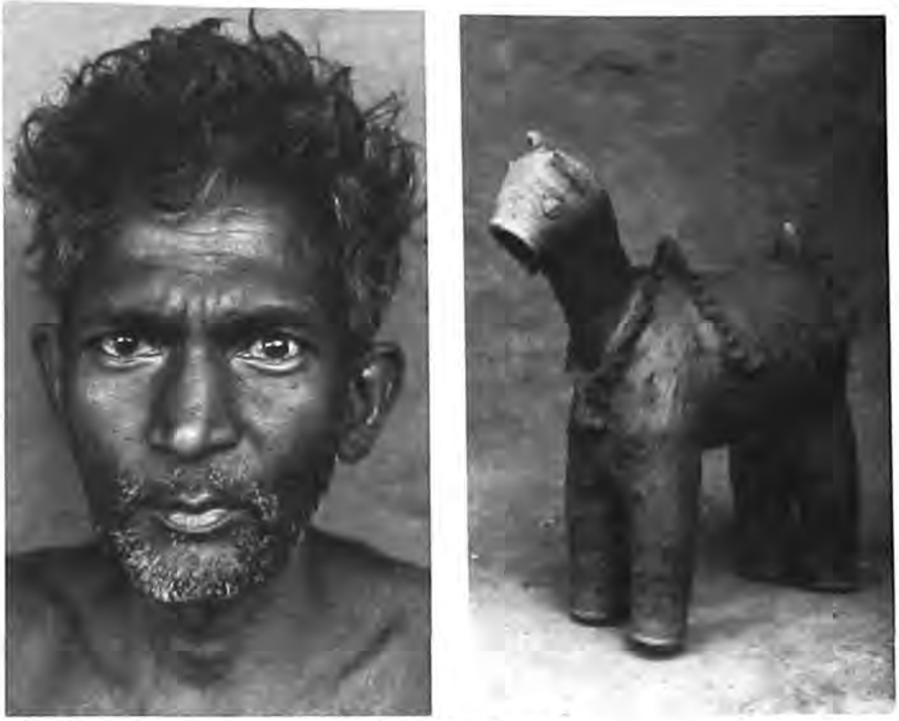
ältesten, warum gerade Pferdefiguren geopfert werden, gibt Fabri (1974: 185) wörtlich wieder: «Nimm an, die Tochter im Haus ist krank. Wir wollen die Hilfe der Muttergöttin erbitten und sie auffordern, zu uns zu kommen und uns zu helfen. Natürlich kann man von der Mutter nicht erwarten, dass sie zu Fuss zu Besuch kommt. Deshalb gehen wir und legen ein Pferd unter ihren Baum. Sie wird es bei Nacht benützen, sie wird mit ihrer Zauberkraft kommen, zu unserem Haus reiten, uns ihre Hilfe anbieten und die Tochter heilen.»

Die Heiligtümer der Göttinnen befinden sich unter Bäumen (die man in Baxibarigaon 1978 als *sahada* bezeichnet hat). Bei modernisierten Schreinen wird meist eine rechteckige Plattform ähnlich einem Tablett gemauert und verputzt, für einige Göttinnen sind – dezent – auch kleine geschlossene Schreine errichtet worden. Aber alle Göttinnen benötigen bei ihrem Kultplatz Bäume, «um sich wohlzufühlen».

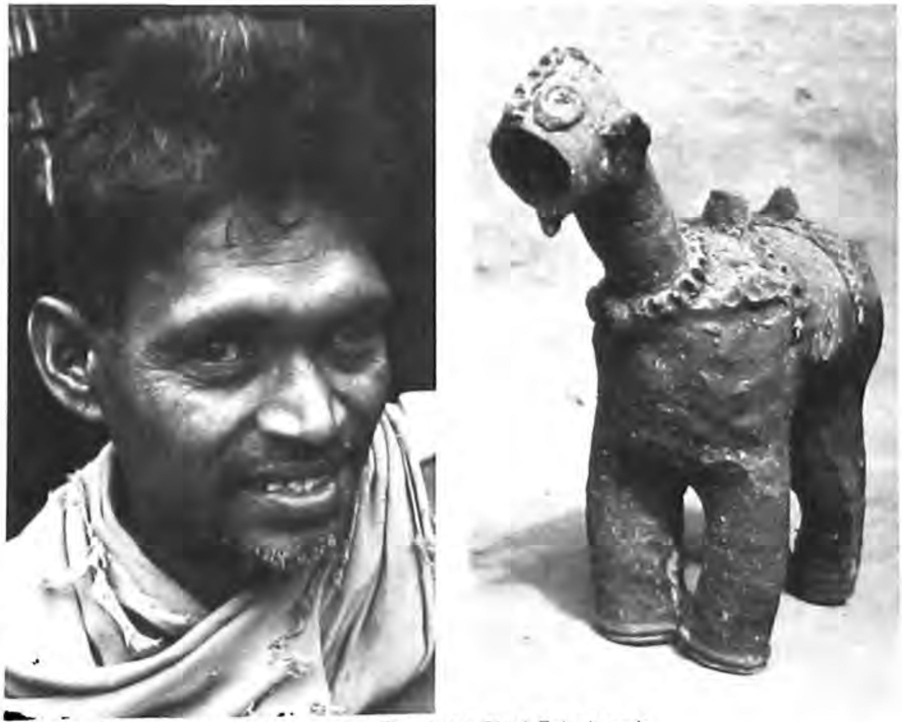
Abgesehen von Tierfiguren, werden in Orissa auch grosse Dome aus Ton hergestellt und als Votivschreine verwendet. Sie wurden in dem Kultplatz Ma Kundlei (beim Dorf Tolankapada, Keonjhar-Distrikt) als *ghamura* bezeichnet. Häufig werden dieselben Formen aber auch als Ständer für einen *tulsi*-Strauch verwendet und dann *brundavati* auf einem *caura* genannt.

Wann immer man der Hilfe einer Göttin bedarf, bei jedem Opfer, werden ihr Terrakotta-Figuren als Reit- und Tragtiere niedergestellt. Alte Kultplätze können deshalb mit grossen Mengen solcher Tonpferde umstellt sein. Diese, oft schlecht gebrannt und aller Witterung ausgesetzt, zerfallen mit der Zeit. Scherben werden zur Seite geräumt.

Wir haben nicht überall in Orissa Terrakotta-Tierfiguren gefunden. Auffallenderweise fehlen sie, oder sind zumindest sehr rar, in den südlichen Distrikten (mit Ausnahme der Grenzgegend nach Madhya Pradesh), kommen aber gehäuft sowohl im Norden (Mayur-



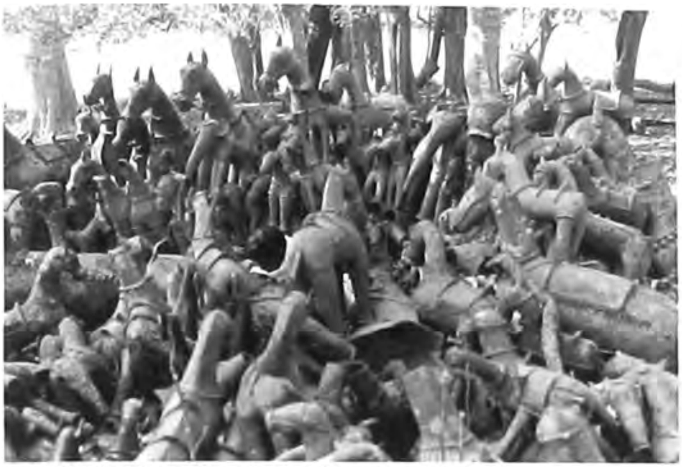
443, 444 Topfer Jogi Sah und sein Terrakotta-Pferd Tolankapada



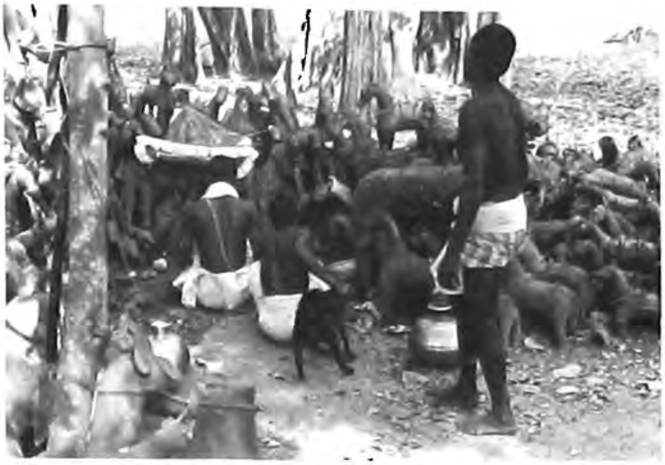
445, 446 Topfer Banamali Behera und sein Terrakotta-Pferd. Tolankapada bhanj, Keonjhar, Dhenkanal) wie auch in der Puri-Cuttack-Gegend vor. Sie sind ohne Zweifel stilistisch verwandt mit den weit berühmteren, aber kaum schöneren Tonwerken der Bankura-Gegend in West-Bengalen. Da die besten Terrakotten von den traditionell-eingesessenen Töpfern gemacht werden, ist anzunehmen, dass diese Figuren schon in ehrwürdigen Zeiten in Orissa angefertigt worden sind. Historisch gehören sie sicher zu dem nordindischen Terrakotta-Gürtel, der sich von Gujarat über Madhya Pradesh-Bihar nach Bengalen-Orissa erstreckt und nicht zu demjenigen des Südens. Typischerweise stellen die Telegu sprechenden Töpfer Orissas keine Terrakotten her. Selbstverständlich lassen sich regionale Stilformen der verschiedenen Terrakotta-Figuren erkennen. Aber es wäre verfrüht, dies mit dem noch wenig systematisch gesammelten Material, das uns vorliegt, zu versuchen. Auf eine erstaunliche Tatsache möchten wir aber doch hinweisen: Wenn in einem Dorf verschiedene Töpfer Terrakotta-Pferde anfertigen, so lässt sich in diesen nicht nur der Stil der Region erkennen, sondern sehr wohl auch in jedem einzelnen Werk die Persönlichkeit des Töpfers. Wir haben im Dorf Tolankapada (Keonjhar-Distrikt) 17 Töpferfamilien angetroffen, von denen zumindest fünf Männer Terrakotta-Pferde geschaffen haben, und jeder Töpfer hat seine ihm gemässe Tonpferdeform gefunden, die er unbewusst fortwährend reproduziert.

Im folgenden berichten wir von einem Opfer, bei dem ein Terrakotta-Pferd einer lokalen Göttin geopfert worden ist. Wir konnten an dem Fest 1978 bei Baxibarigaon (Keonjhar-Distrikt) teilnehmen. Das Opfer galt der Göttin Rangapata, Opfernde waren die Töpfer. Am frühen Nachmittag schon haben die Frauen im Dorf die Opferspeisen zubereitet: Zunächst wird Reis in einem Stampfloch gedroschen, dann die Spreu von den Körnern durch Worfeln entfernt und die Körner in einem schräg über ein kleines Feuer gestellten Topf mit wenig klarem Flusssand erhitzt, so dass sie locker wie Popcorn aufplatzen. Mit einem Besen rührt die Frau ständig in dem Sand, damit nichts anbrennt. In einem anderen Gefäss wird Zuckerrohrmelasse in Wasser aufgekocht, bis die Masse zähe Fäden zieht. Die poppigen Reiskörner werden unter den Zuckersirup gemischt, so dass sie fest verkleben und zwei kleine Pyramiden geformt werden können. Diese, *mua* genannt, stellt die Frau in einen Korb mit einer Kokosnuss, einem roten Baldachintuch mit weisser Franse, einem neuen *dhoti* (für den Priester), Blumen, Milch, *haldi*-Gelbwurz, *sindur*-Zinnober, frisch gekochtem Reis, Räucherstäbchen und gekauften Süssigkeiten. Zusammen mit dem Tonpferdchen wird der flache Opfergabenkorb von dem Priester zum Opfergabenplatz gebracht, während sein Begleiter über der Schulter an einer Stange zwei kugelige Metallgefässe mit Wasser bzw. mit *pana,* Zuckerwasser, trägt. Man hat diese Leute aus einer Nachbarsiedlung gerufen. Nur sie können die Göttin (Thakurani) verehren. Ein Ziegenopfer, das mit dem Niederlegen eines Terrakotta-Pferdchens verbunden ist, wird als Erfüllung eines *manasika*-Wunsches bezeichnet. Der *dehuri* genannte Priester der Göttin ist ein (hinduisierter) Sabara namens Amina Dehuri; der Mann, der ihn begleitet, heisst Ganda Naik und ist ein Angehöriger des Bhuiyan-Stammes. Er wird als Gehilfe nur «Wasserträger» genannt. Diese beiden Männer sind die einzigen, die den Kultplatz betreten dürfen. Die Zuschauer und Festteilnehmer, die nach Bad und Kleiderwechsel in einer Prozession vom Dorf gekommen sind, bleiben in respektvollem Abstand vor dem heiligen Platz stehen. Der Priester zieht das neue *dhoti*-Hüfttuch an. Er sprengt Wasser über die alten, im Zentrum des Terrakotta-Bogens stehenden Pferdefiguren. Dann breitet er ein Baldachintuch aus und spannt es mit Schnüren aus. Der Gehilfe fegt den Platz von Blättern frei, während der Priester auf der Stirn der grösseren Pferde- und Elefantenfiguren zinnoberrote Tupfer mit dem Mittelfinger anbringt. Das Zentrum des Kultplatzes wird sorgfältig gereinigt, mit Wasser besprüht und der feuchte Lehmboden glattgestrichen. Inzwischen fügt der Gehilfe das neue Pferdchen ganz unauffällig rechts aussen an die Pferdereihe an. Der Priester stellt unter dem Baldachin das kleine Relief einer Göttin mit erhobenen Armen und zwei kleine *dhokra*-Bronzeelefanten auf, zündet Räucherstäbchen an, dann auch ein Öllämpchen, mit dem er vor dem kleinen Götterbild kreisförmige Bewegungen ausführt. Auffallenderweise sitzt der Dehuri-Priester während der Opferzeremonie auf seinem untergeschlagenen linken Bein, während das rechte Knie angezogen ist. (Brahmanen würden ausschliesslich mit beiden Beinen gekreuzt am Boden sitzend eine Kulthandlung dieser Art durchführen.) Vom Gehilfen wird die mitgebrachte Kokosnuss aufgeschlagen. Der Priester formt aus dem Reis kleine Häufchen am Boden, die er vor dem Niederlegen stets an seine Stirn führt und sich leicht verbeugt. Ist aller Reis in drei Reihen am Boden ausgebreitet, so nimmt der Priester etwas Wasser in die hohle Hand, berührt damit seine Stirn, nickt und spritzt es über den Boden. Im Kokosnusswasser ist ein *mua*-Kegel aufgelöst worden, um später als *prasad*-Opfergabe an die Teilnehmer der Zeremonie verteilt zu werden.

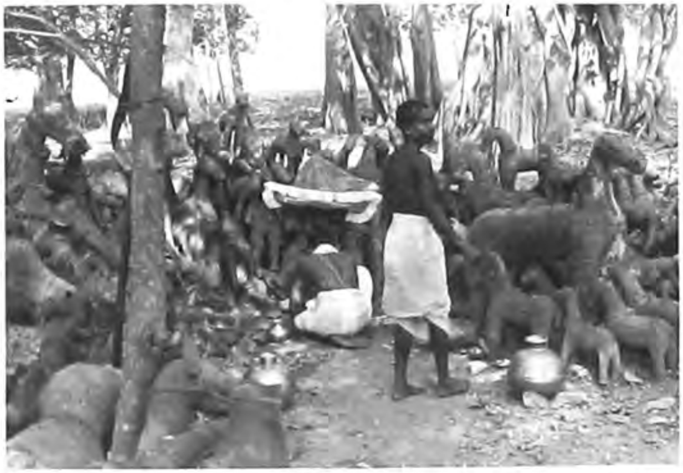
Ein schwarzer Ziegenbock wird der Göttin vorgeführt. Der Priester hält ihn vor dem Kultbild in die Höhe und macht ihm einen roten Zinnobertupfer auf die Stirn. Mit leichtem Zittern zeigt das sich windende Tier an, dass die Göttin es als Opfer akzeptiert. Dann erhält der Ziegenbock noch eine kleine Portion von dem aufgeweichten *mua* vorgesetzt, das er sofort frisst, was von allen Festteilnehmern als gutes Omen gedeutet wird.



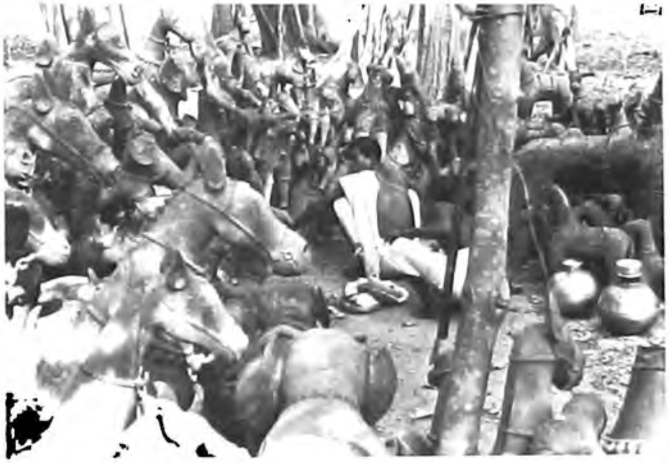
447–452 Opfer am Schrein der Thakurani von Baxibarigaon



448



449

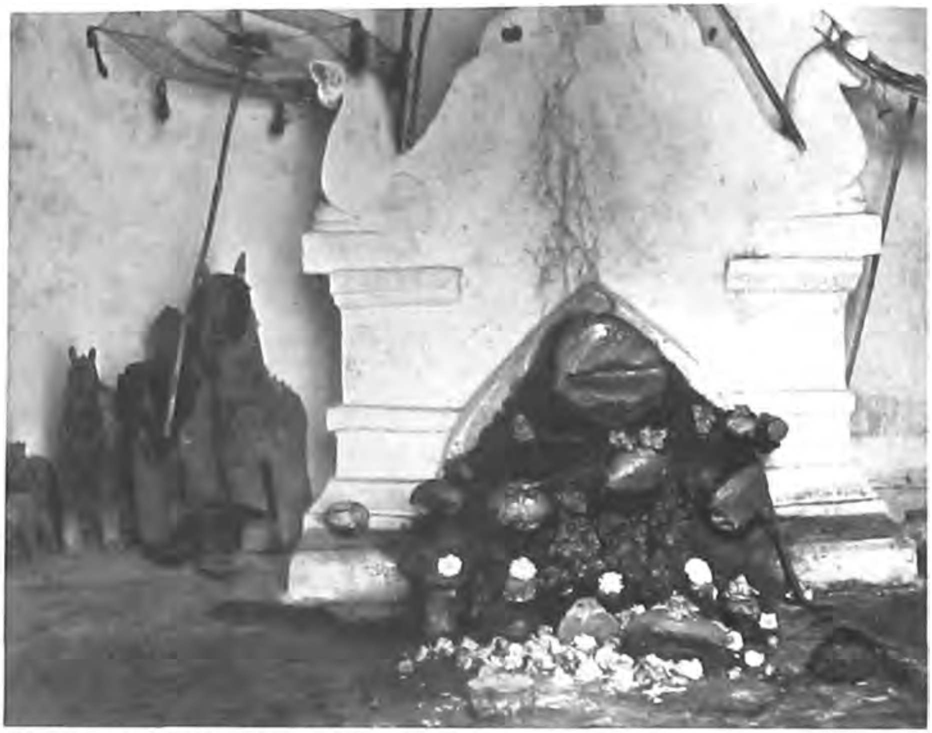


450

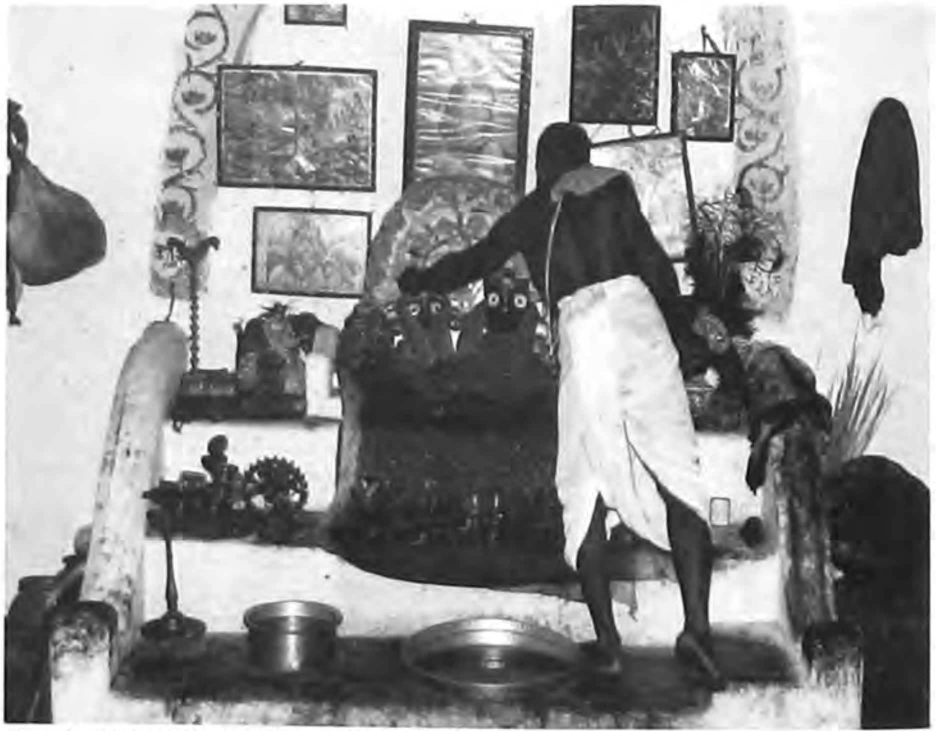
451

452

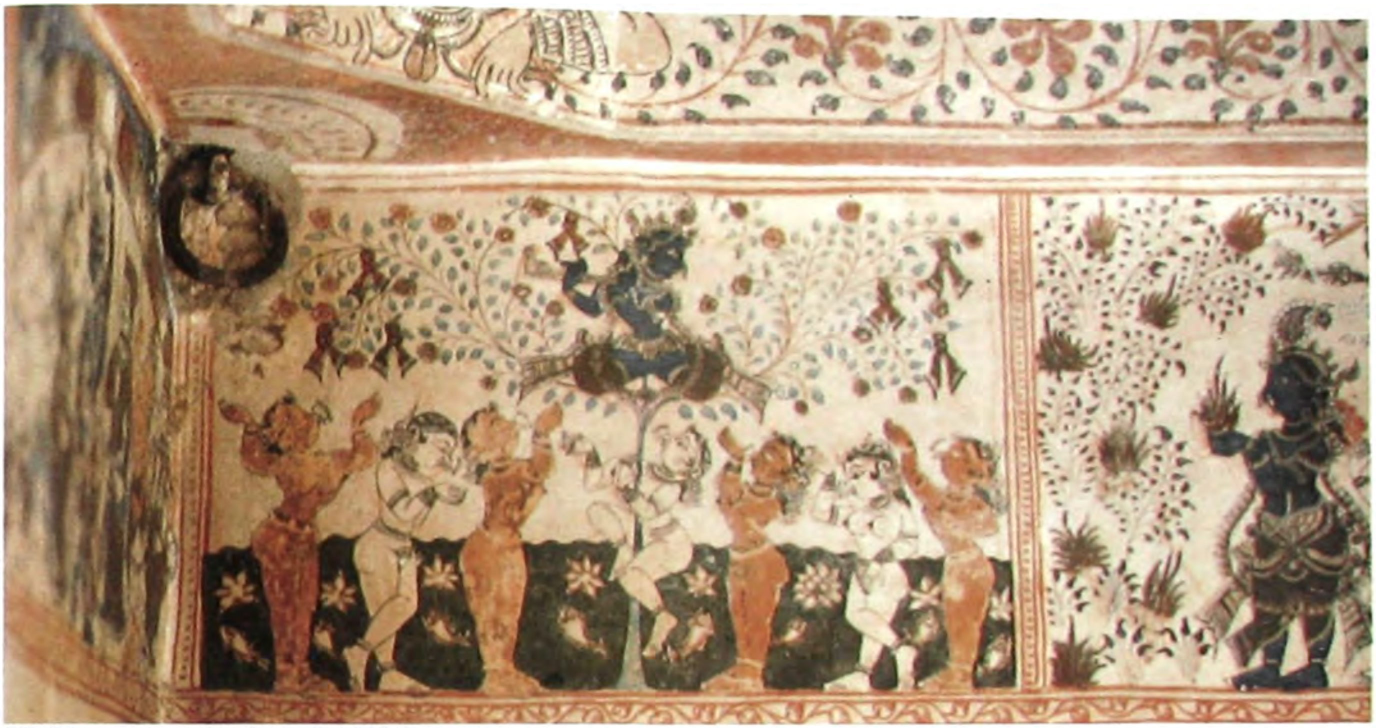
Der Ziegenbock wird beiseite geführt. Sein Halsstrick wird an einem waagrecht wachsenden Baumast verknotet. Ein junger Mann bringt eine Axt, faltet kurz die Hände vor dem Gesicht, schaut zum Schrein, wendet sich ab und schlägt mit einem Streich dem Ziegenbock den Kopf ab. Dieser ist beim Opfer vom Schrein weggewendet. Der Kopf wird sofort zum Schrein gebracht; das Blut wird in einer Schale aufgefangen und dem Priester gereicht. Der Kopf des Ziegenbocks wird vor dem Götterbild zwischen den Reishäufchen aufgestellt, und der Priester spritzt Wasser (und Blut?) über Gottheit und Opfergaben. Dann sitzt er mit seinem Helfer andächtig-regungslos vor dem Schrein. Beide verneigen sich tief, bis sie mit ihren Stirnen den Boden berühren, erheben sich und packen eifrig alle Opfergaben ein. Nur der eine aufgelöste *mua*-Kegel wird jetzt an die Gläubigen verteilt. Alle brechen dann auf und gehen zurück ins Dorf, wo aus dem Ziegenrumpf ein Festschmaus bereitet wird.



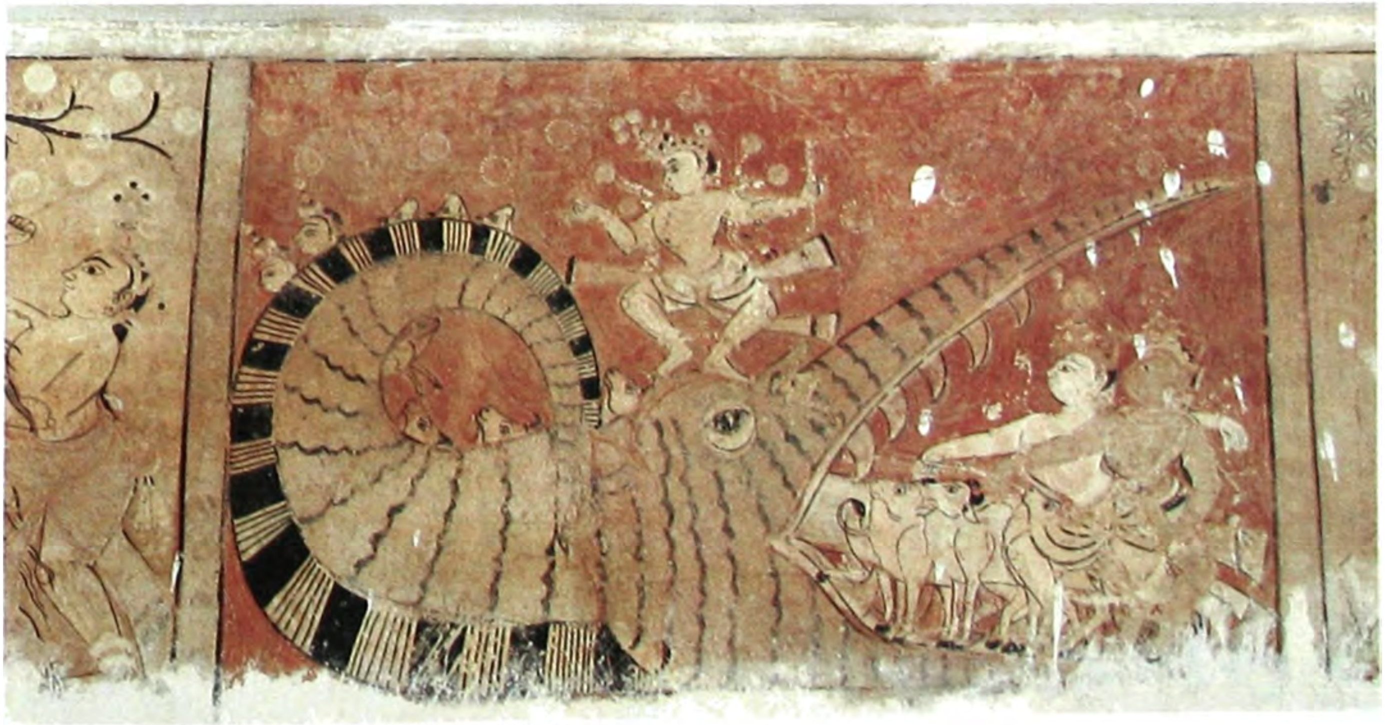
453 Thakurani-Schrein in Nuapatna (Cuttack-D.)



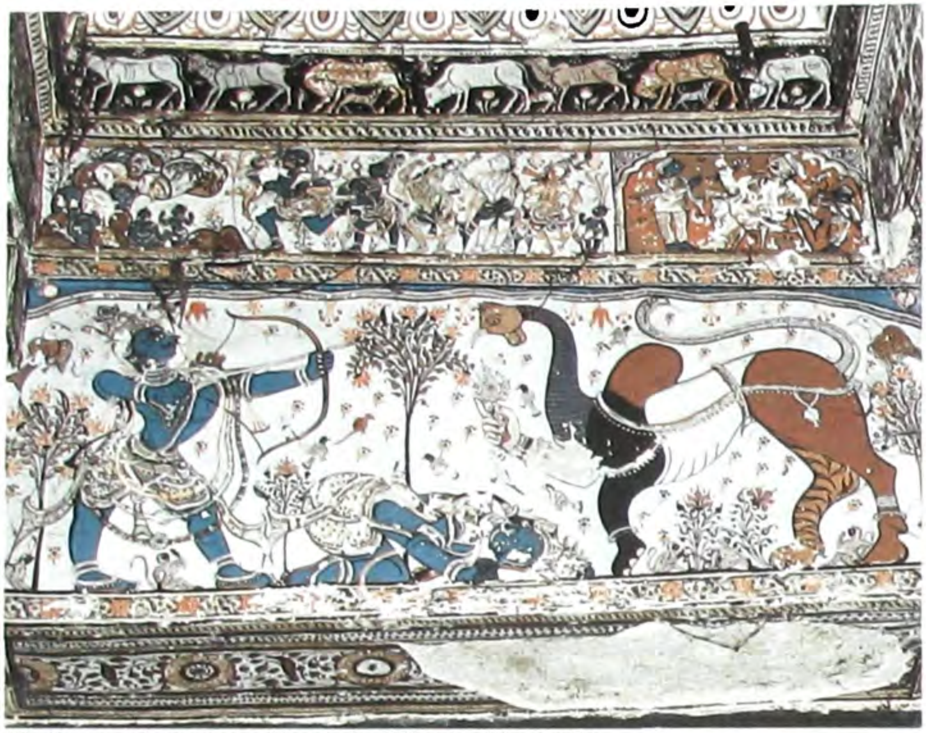
454 Jagannatha-Schrein in Jayapur (Koraput-D.)



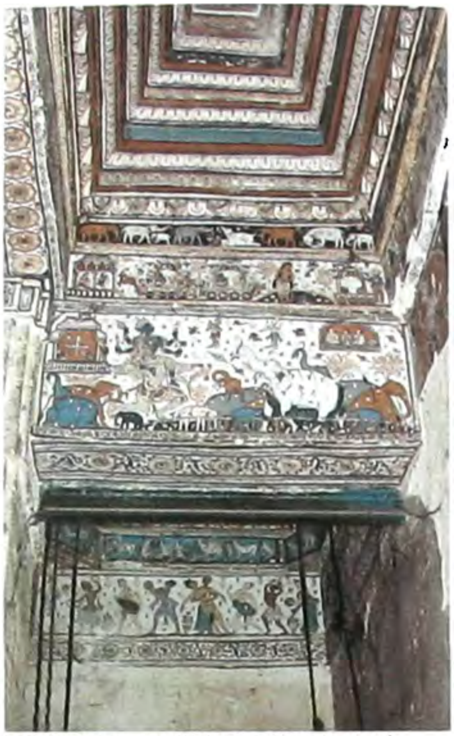
455 Krisna im Baum. Wandmalerei. Chikiti (Ganjam-D.)



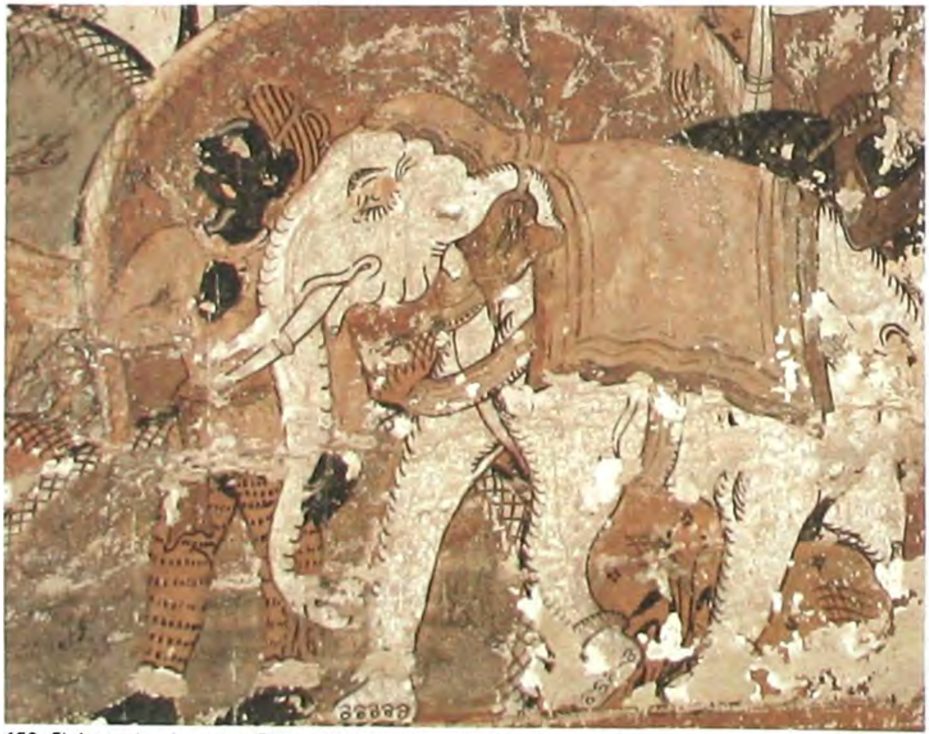
456 Krisna und die Schlange. Wandmalerei. Srikurmam (A.P.)



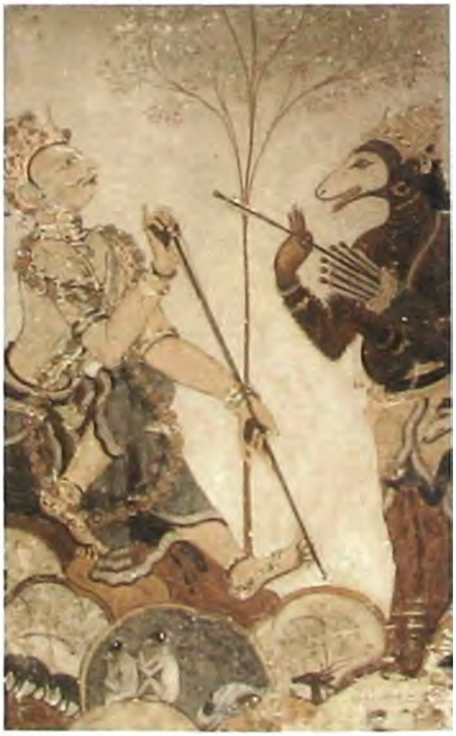
457 Arjuna und *navagunjara*, Wandmalerei. Dharakot (Ganjam-D.)



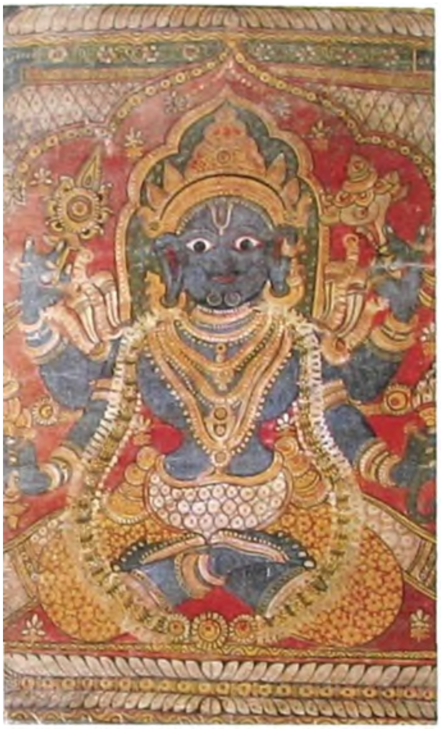
458 Errettung des Elefanten, Wandmalerei. Dharakot (Ganjam-D.)



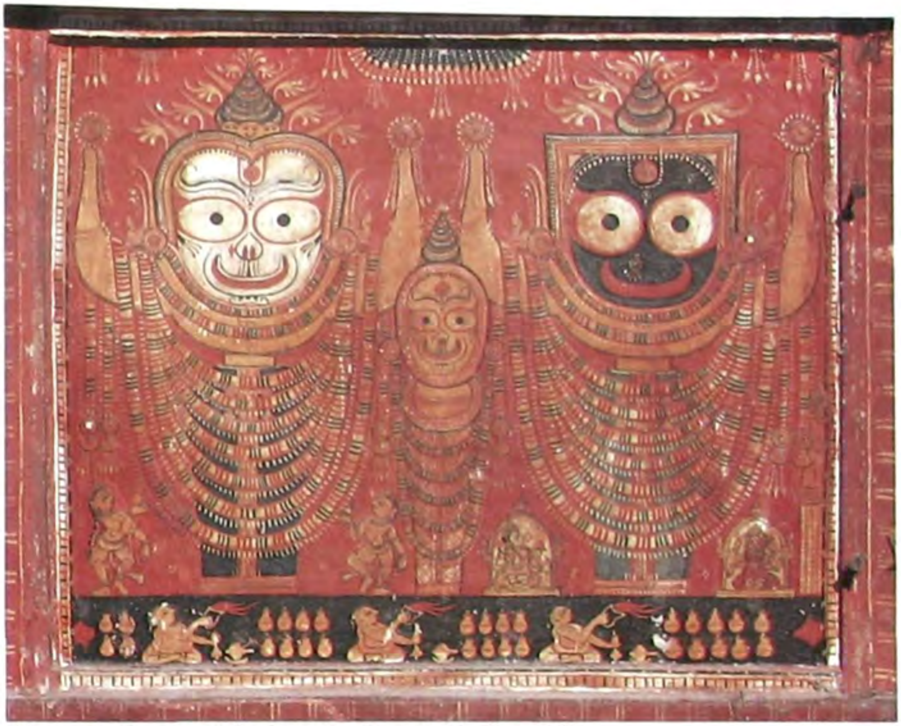
459 Elefant mit schwarzem Führer, Wandmalerei. Buguda (Ganjam-D.)



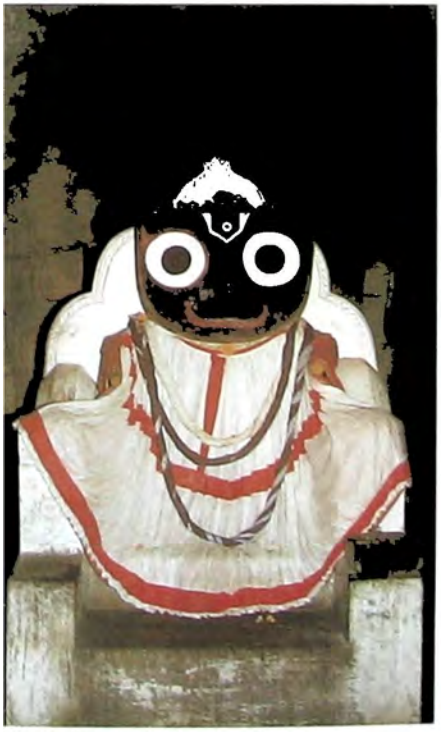
460 Rama, Wandmalerei. Buguda



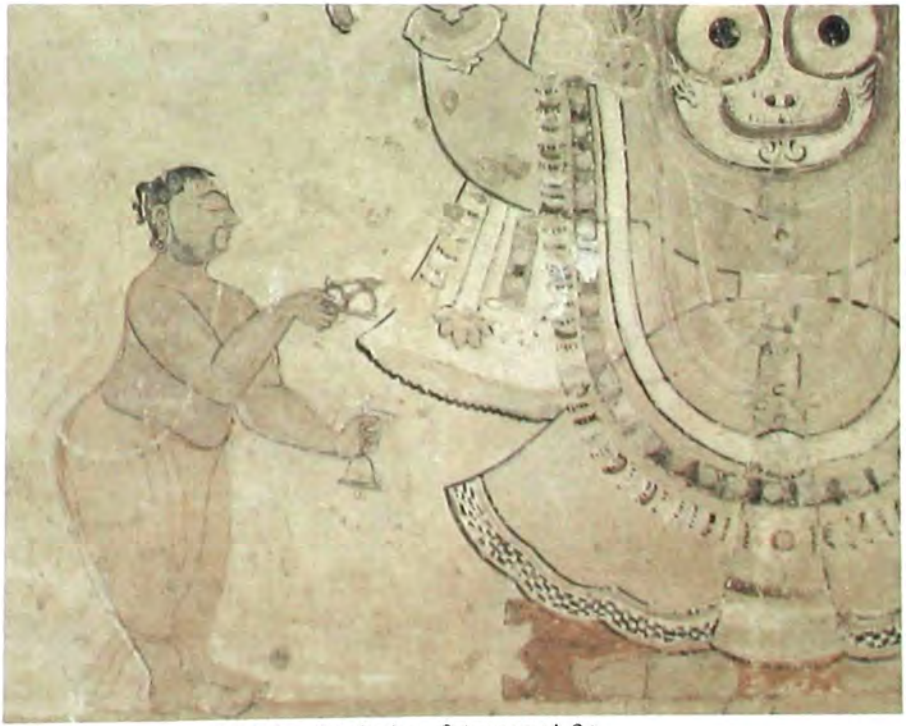
61 Jagannatha Nilamadhava, Jayapur (Koraput D.)



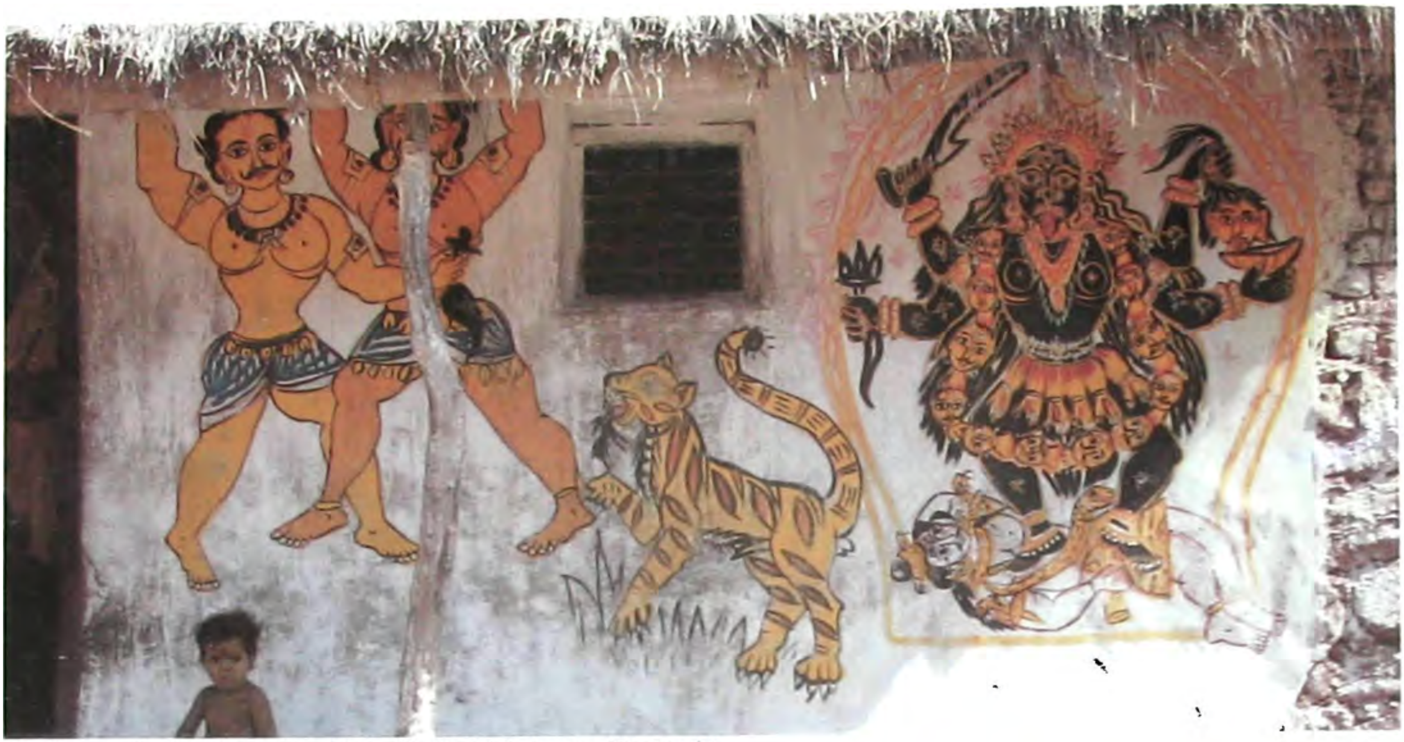
462 Jagannatha *pata* im Pancha *matha*, Digapahandi (Ganjam D.)



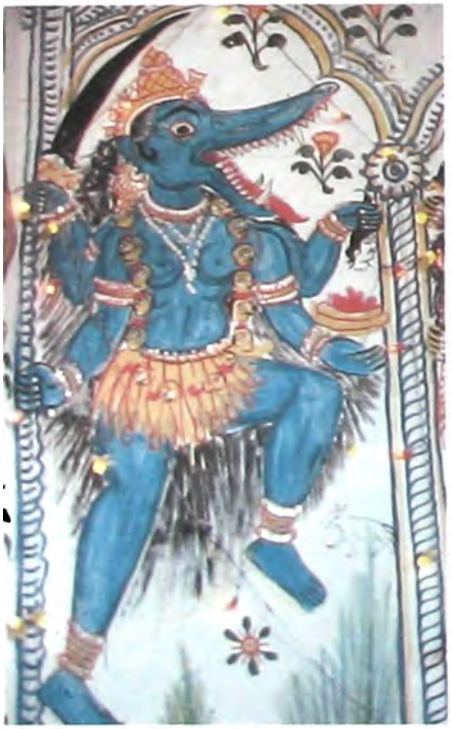
63 Dadhivamana Jagannatha



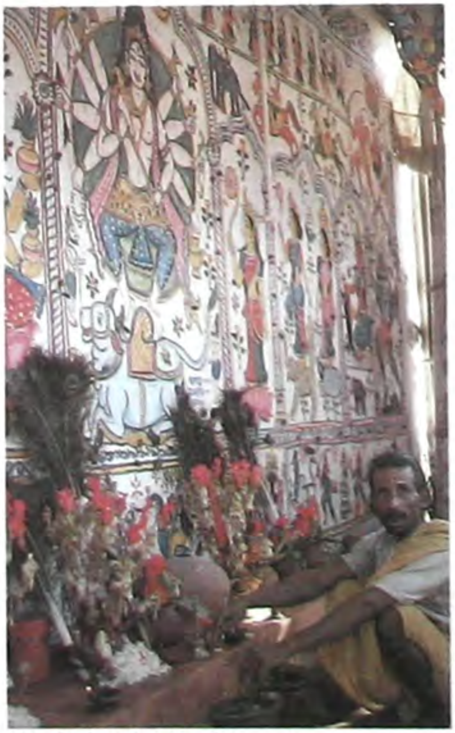
464 Verehrung von Jagannatha, Wandmalerei, Sukurmam (A.P.)



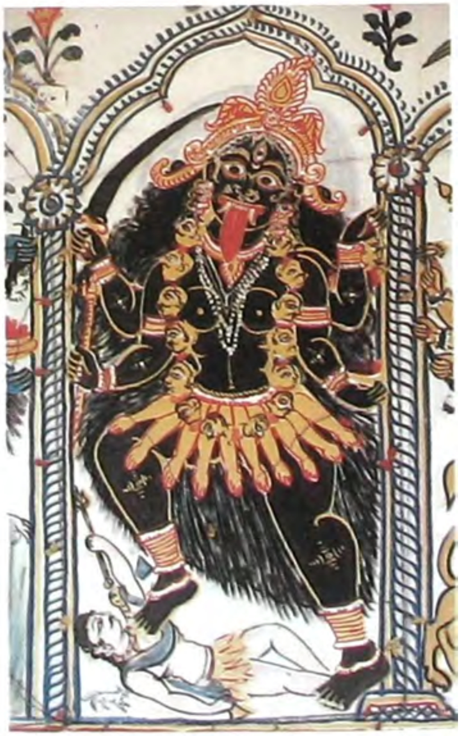
465 Osakoti-Wandmalerei an Gemeinschaftshaus. Bei Berhampur (Ganjam-D.)



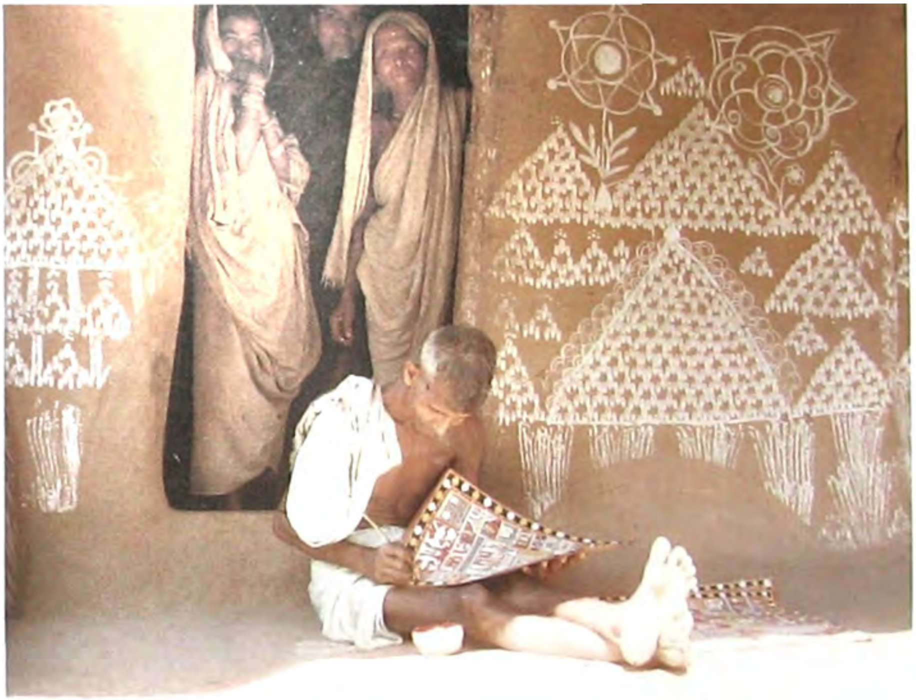
466 Camunda. Berhampur



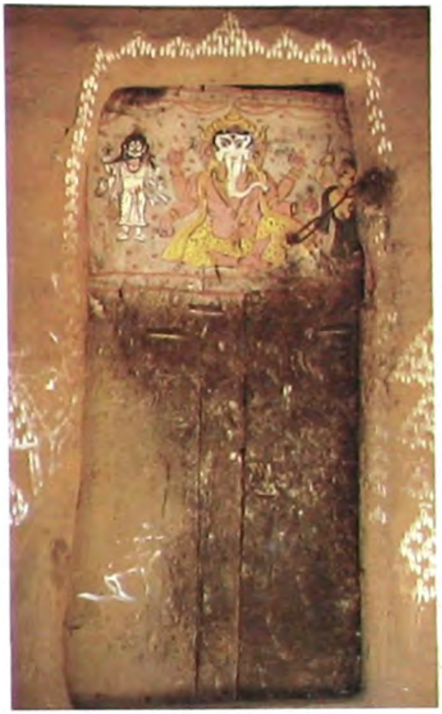
467 Osakoti-Schrein. Berhampur



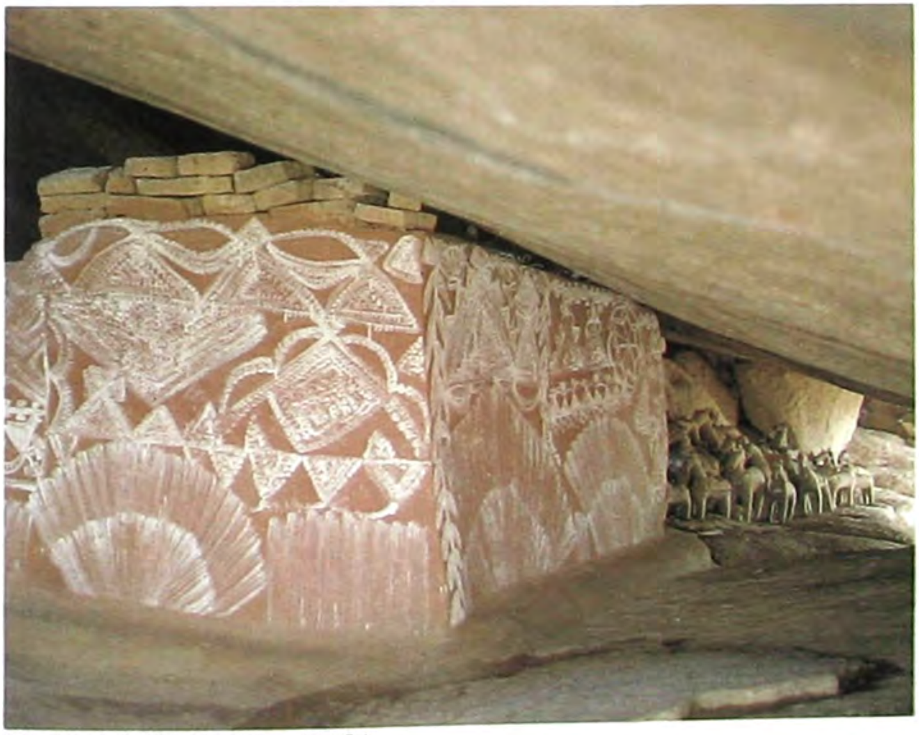
468 Kali. Berhampur



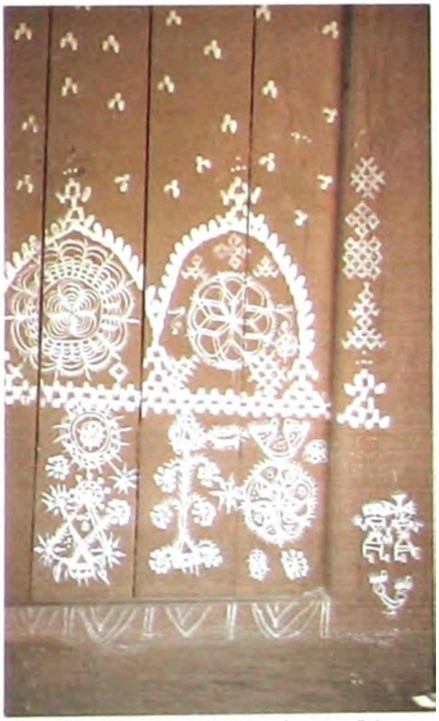
469 *Pata*-Maler. Raghurajpur (Puri-D.)



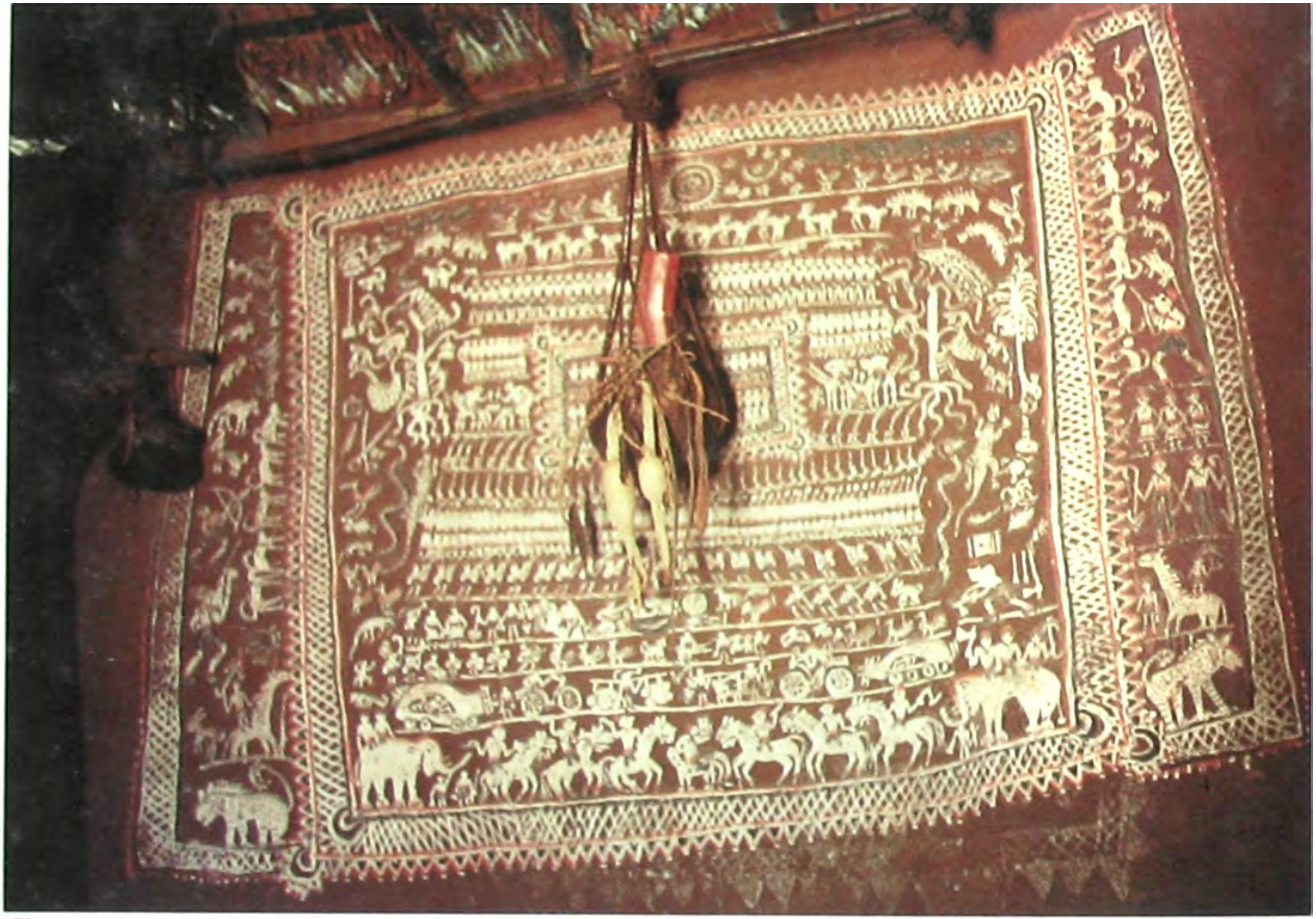
470 Ganesa uber Ture. Raghurajpur



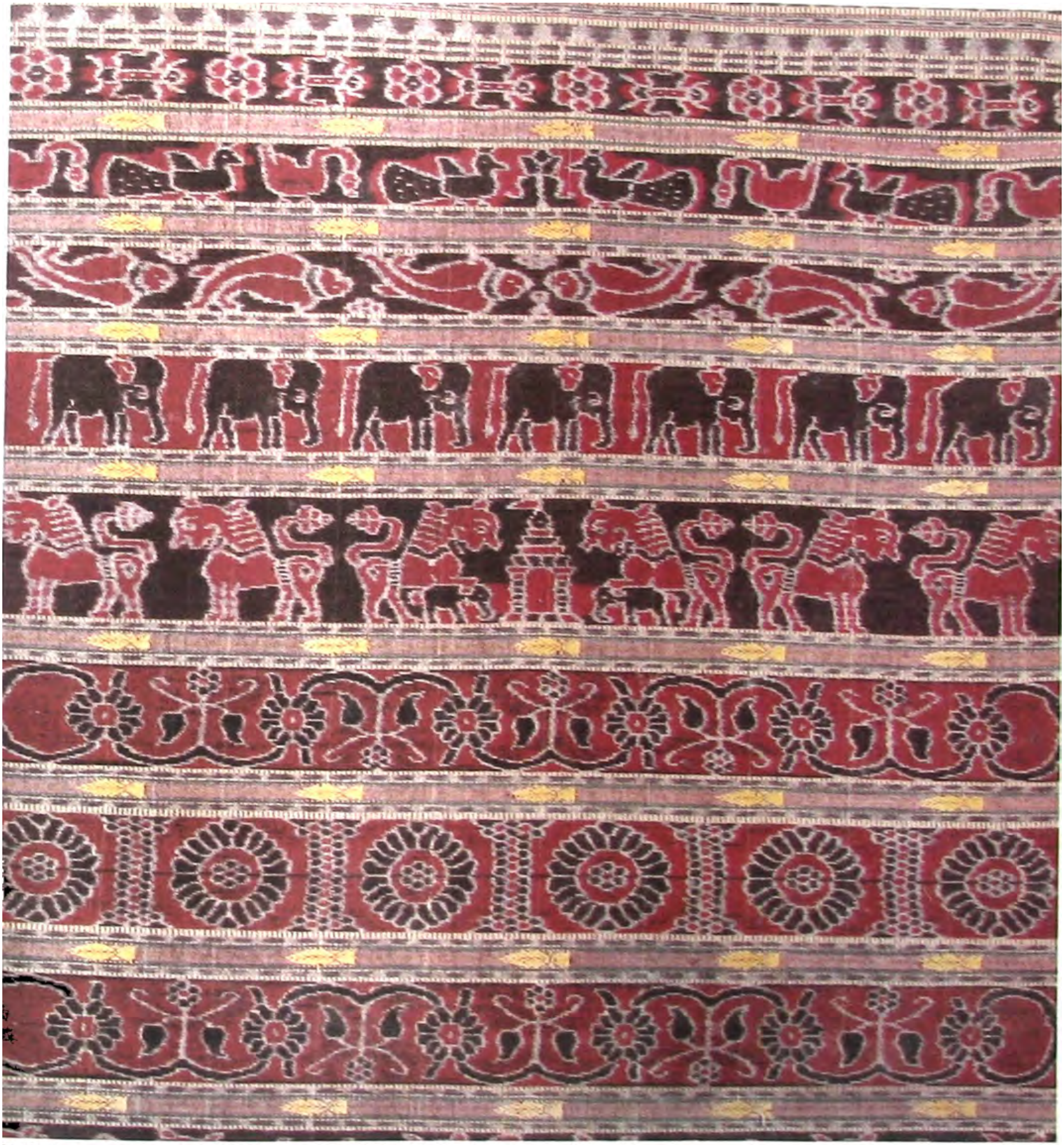
471 Schrein bei Sitabhinji (Keonjhar-D.)



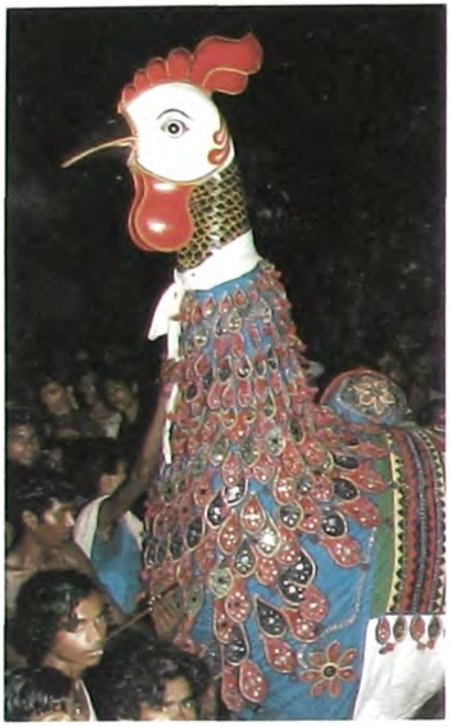
472 *Cita*-Bilder. Digapahandi (Ganjam-D.)



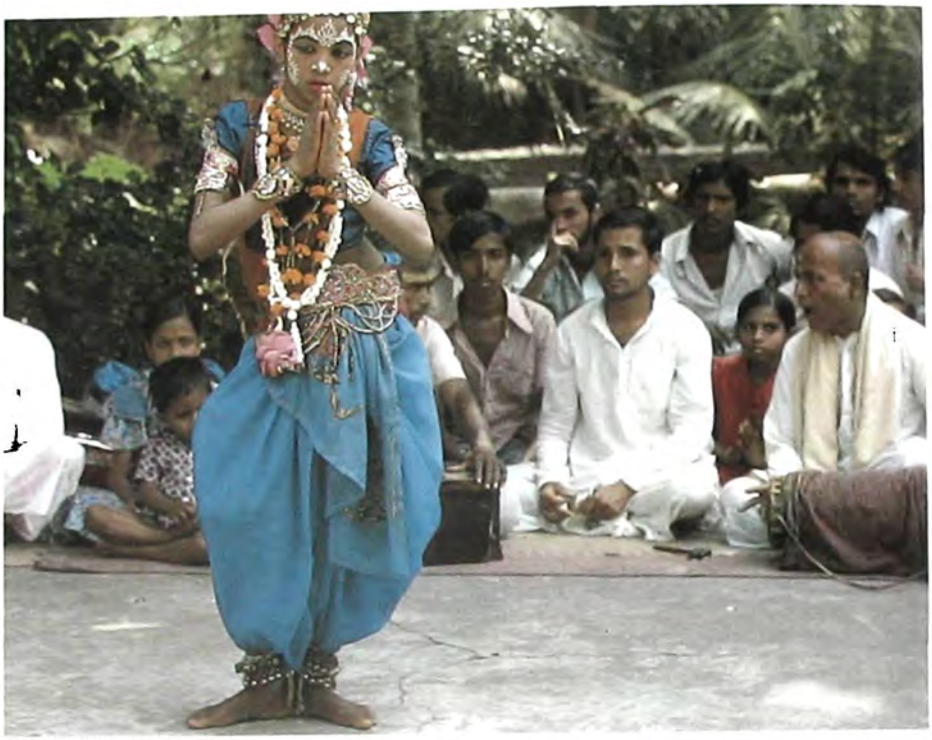
473 *Ittal*-Wandbild mit Zeichen der Erneuerung und Erweiterung. Saora-Dorf Puta (Koraput-D.)



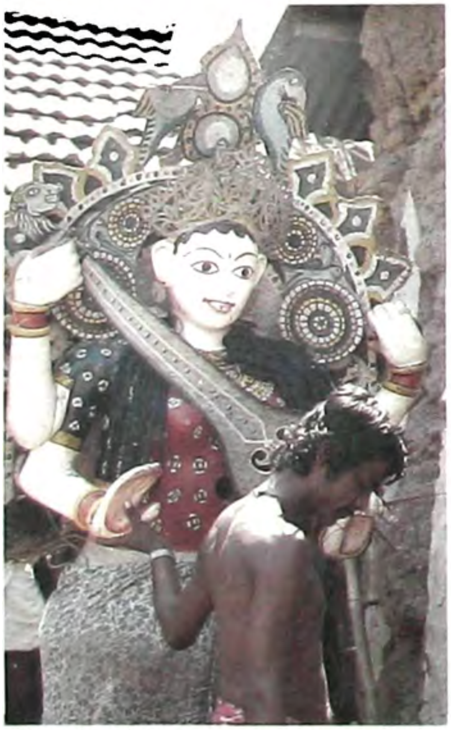
4 Traditioneller Bauern-Sari (Detail), Tikapara bei Subalaya (Baudh-Khondmals-D.)



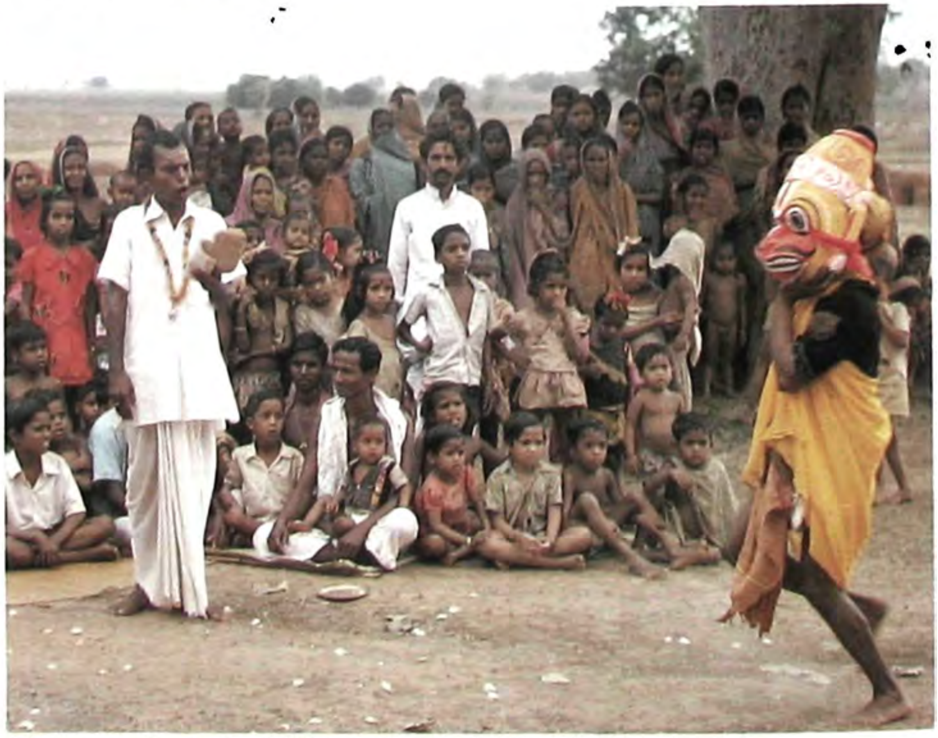
475 *Navagunjara*, Bisamgiri (Ganjam-D.)



476 Gotipua-Tänzer. Puri



477 Sarasvati, Padmanabhapur (Ganjam-D.)



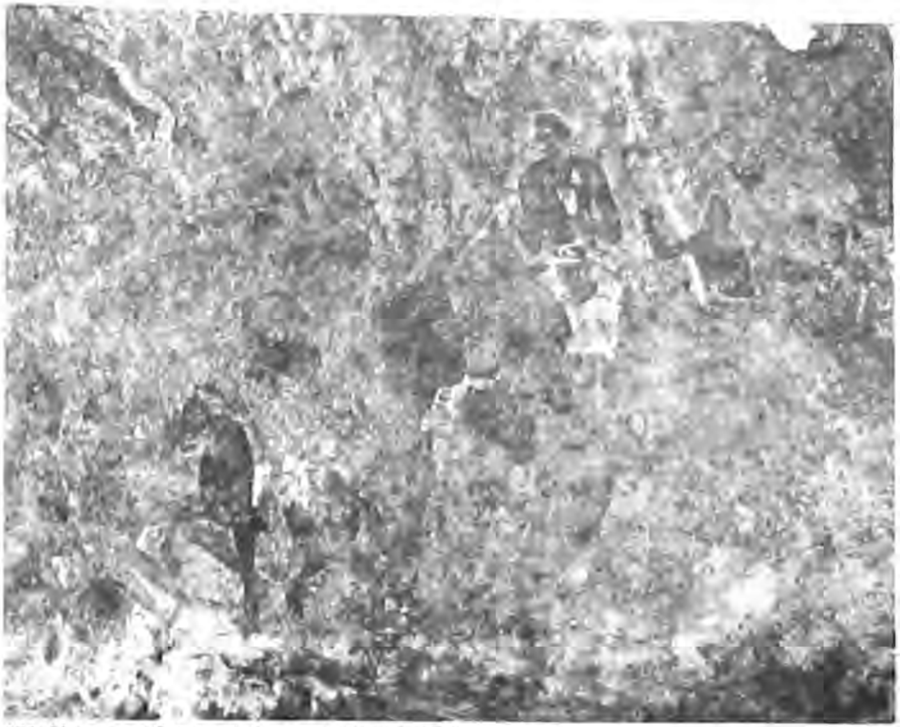
478 Hanuman bei *ramlila*-Auffuhrung. Karadagadia (Puri-D.)

Malerei

von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

Einleitung

Im Gegensatz zu Architektur und Skulptur gibt es bislang nur sehr wenige Publikationen über die Malerei von Orissa. Dies mag seine Ursache darin haben, dass viele Bilder auf nur wenig dauerhaften Wänden gemalt waren oder in nur wenige Jahrhunderte überdauernden Häusern aufbewahrt worden sind. Am meisten Informationen finden wir noch über Manuskriptillustrationen, doch fehlt ganz allgemein eine Klassifikation oder Chronologie für die Malerei von Orissa. Abgesehen von kurzen Erwähnungen und Publikationen einzelner Bildwerke, sind eigentlich nur die Artikel oder Abschnitte in grossen Werken von D. P. Ghosh (1941), O. C. Gangoly (1955), R. Das Gupta (1972), Ch. Fabri (1974) nennenswert.


479 Malerei auf Felswand. Sitabhinji (Keonjhar-D.)

Da die früheren Gönner der lokalen Kunstwerkstätten, die königlichen Höfe von Orissa, im 19. Jh. ihre Geschmacksrichtung geändert und Bilder gesammelt haben, die nach europäischer Manier gemalt waren, fehlen in Orissa grössere Privatsammlungen von Malerei aus der Zeit ihrer Herstellung. Die Maharajas von Baripada (Mayurbhanj) im Norden wie auch von Jayapur (Koraput) im Süden haben beispielsweise ausschliesslich Ölbilder in ihren Darbar-Hallen hängen. Die grösste und bedeutendste Sammlung von *pata*-Bildern und auch von frühen Malereien auf Papier befindet sich im Ashutosh Museum of Indian Art in Calcutta, die umfangreichste Sammlung von illustrierten Palmblattmanuskripten im Orissa State Museum in Bhubaneswar. Wichtige Einzelblätter sind in Indien in der Hindu University in Benares und im National Museum in New Delhi und in England in London im Victoria and Albert Museum, im British Museum und in der India Office Library. Natürlich gibt es noch kleine Bibliotheken mit illustrierten Palmblattmanuskripten in vielen Städten von Süd-Orissa und unzählige Einzelwerke in Privatsammlungen, in *matha*-Institutionen und Tempeln. Aber zusammenhängende, über Jahrzehnte angelegte und von Kunstkennern gepflegte Sammlungen wie im westlichen Indien fehlen. Dies erschwert natürlich jede Erstellung einer Chronologie, insbesondere, da nur sehr wenige Werke datiert sind. Auf der andern Seite sind die traditionellen Maler auch heute noch in Orissa aktiv, ihre gesellschaftliche Gruppe intakt, wird ihre Arbeit noch immer (wenn auch bescheiden) lokal benötigt und gefördert.

Die historisch älteste Malerei von Orissa (wenn man von kümmerlichen Farbspuren an Reliefs in Udayagiri und Bhubaneswar absieht) ist das Felsbild von Sitabinji (im Keonjhar-Distrikt), das offensichtlich zur Rastrakuta-Malerei des Dekkan (8.–10. Jh.) in Verbindung zu bringen ist (s. S. 213). Natürlich gibt es in Orissa auch Malereien auf Felswänden, die man üblicherweise «prähistorisch» nennt. Aber solange ihre Entstehungsperioden nicht durch Ausgrabungen belegt sind, ist es wohl richtiger, sie als «nicht-historisch» zu bezeichnen, da sie zu allen Zeiten z. B. von einer Adivasi-Bevölkerung angefertigt sein könnten, sind sie doch im Detail oft sehr ähnlich den Bildern, die diese auch heute noch malen. Da diese Felswände frei liegen, wurden sie über die Jahrhunderte immer wieder von Menschen aufgesucht, die sich dort verewigt haben. Wann aber die ersten Bilder gemalt worden sind – ob von frühen Jägern, von frühen Akkerbauern oder von ihren Nachfahren mit ähnlichen Beschäftigungen, aber Jahrhunderte später –, müssen die Prähistoriker erst noch entscheiden. In Manikmana werden die Felsbilder von der lokalen Bevölkerung mit den Vorfahren der bis vor kurzem herrschenden Fürstendynastie in Verbindung gebracht, was zeigt, dass eine ungebrochene Beziehung zu den Bildern besteht.

Felsbilder hat man in Dschungelgebieten in halboffenen Höhlen oder auch auf überhängenden Felsbrocken gefunden. Es gibt in Orissa sechs Zentren solcher Felsmalereien, zwei im Distrikt Sambalpur (Bikramkol und Ulapgarh), zwei in Sundargarh (Manikmana und Ushakoti) und weitere zwei in Kalahandi (Godahandi und Jogimath). Diese Feldbildplätze befinden sich somit alle im westlichen Teil von Orissa und gehören vermutlich als östlichste Ausläufer zu dem grossen zentralindischen Felsbildergürtel, von dem bislang vor allem die westlichen Zentren (Bhimbetka und Singanpur bei Bhopal) von den Prähistorikern untersucht worden sind.

Die Felsbilder von Orissa zeigen eine grosse Zahl verschiedener Tiere wie Hirsche, Rehe, Ziegen, Ochsen, Kühe und Kälber, dann Menschen, Reiter zu Pferd mit Schwert und Schild, Jagdszenen, Feldarbeit, Geräte wie Töpfe und Körbe, geometrische Motive wie Sonne und Mond, Rechtecke, Dreiecke, usw., die manchmal an Buchstaben mahnen.

Im Gegensatz zu anderen Kunstprovinzen Südasiens sind alle drei Kunsttraditionen (diejenige der Stämme, der hinduistischen Dörfer und der Städte), was die Malerei betrifft, heute noch lebendig: Viele Stammesgruppen malen noch immer Wandbilder, um Geister zu versöhnen, in den meisten Dörfern stellen Frauen bei Festen schlichte Wandmalereien her, und in vielen Städten mit einstigen Fürstenresidenzen oder mit Jagannatha-Tempeln leben auch heute noch Mitglieder der *citrakara*-Kaste als professionelle Maler. Jede Tradition kennt in der Malerei ihre Motive, ihre Stilformen. Doch sind die wechselseitigen Beeinflussungen stark. Bäume, Vögel und auch Menschen werden von der Stammesbevölkerung und von den Dorffrauen ähnlich stilisiert, und Elefanten und Pferdereiter sind, wenn sie in den Dörfern gemalt werden, wahrscheinlich klassischen Vorlagen entnommen. Oft findet man auch bei den des Schreibens unkundigen Gruppen schriftähnliche Formen, die zur städtischen Tradition gehören und hier formal, aber aussagelos, imitiert werden.

Die urbane Tradition

Die Inschriften von Udayagiri von Kaiser Karavela können als Beleg dienen, dass auch im 2. Jh. v. Chr. spezialisierte Maler in Orissa gelebt haben, die mit der Ausschmückung der königlichen Residenz beauftragt waren. Allerdings sind von diesen Palästen alle Zeugnisse verschwunden. An den Udayagiri-Felshöhlen mit den prächtigen Skulpturen hat J. Marshall seinerzeit noch Farbpigmente entdeckt, aber schon damals waren sie so sehr verwaschen und verwittert, dass man sich kein Bild vom ursprünglichen Bemalungszustand machen konnte.

Bis heute hat man aus den folgenden Jahrhunderten in Orissa keine Malereien gefunden. Die einzige, bedeutende Ausnahme sind die Felswandmalereien von Sitabhinji im Kheonjhar-Distrikt. Das grossformatige Bild ist auf die Unterseite eines mächtigen, überhängenden Felsblockes gemalt, der ein natürliches Dach bildet. Auch dieses Gemälde ist stark verwittert und vor wenigen Jahren konserviert worden. Man erkennt einen würdigen Reiter zu Pferd in einer Prozession mit Fussvolk und einem grossen Elefanten, auf dessen Rücken zwei Reiter sitzen. Dem Elefanten folgt eine Dame mit einer Schale in den Händen. Unter dem Elefanten ist eine Inschrift zu erkennen, die den Namen des Königs *Disabhaja* gibt, der zur Zeit der späten Gupta im östlichen Indien geherrscht haben mag. Dies macht wahrscheinlich, dass das Bild im 7./8. Jh. gemalt worden ist. Das Bild, mit einer Betonung der Dreiviertelprofile, der lebendigen Bewegtheit der Figuren, dem Farbschema von hellem und dunklem Ocker, Indigo, Weiss und Rot als Hauptfarben ohne schwarze Umrisslinien und dem zarten Modellieren hat kaum Beziehungen zum heutigen Malstil Orissas, sondern gehört in den direkten Ausstrahlungsbereich der Malerei des nördlichen Dekkan der Rastrakuta-Periode.

Obwohl anzunehmen ist, dass einige

der sogenannten «Pala-Malereien» der folgenden Periode aus Orissa stammen und Farbreste an der Decke des Muktesvara-Tempels von Bhubaneswar zu finden sind, sind bis ins 18. Jh. keine Bilder aus Orissa in unveränderter Form erhalten geblieben. Dann aber gibt es eine Fülle von Wandbildern, Palmblattmanuskript-Illustrationen und Bildern auf Stoff, die mehr oder minder alle in dem typischen «linearen Stil», der noch heute in Orissa praktiziert wird, angefertigt sind. Ob dieser eigenständig sich in Orissa entwickelt hat oder in Beziehung zu dem westlichen Indien zu bringen ist, bleibt eine noch unbeantwortete Frage.

Die professionellen Malergruppen

Die *citrakara*-Maler von Orissa gehören traditionellerweise zu den Mahapatra- und Maharana-Kasten der hinduistischen Bevölkerung. Sie gelten als *sabarna*, «berührbar», und Mitglieder dieser Gruppe üben Pflichten im Tempelkomplex von Puri aus: Bei den 36 Arten von *sevaka*-Diensten für die Gottheit Jagannatha rangieren sie im 18. Rang. Ihre Dienste werden benötigt, wenn das Kultbild nach der alljährlichen rituellen Krankheit wieder gemalt werden muss, bevor es für die grosse Prozession bereit ist. Aber auch abgesehen von diesen Jahreszeremonien, müssen die Maler bereit sein, abends, nach allen Zeremonien, wenn das Kultbild zur Ruhe gebracht wird, in der *moilamalagi*- oder *banakalagi*-Zeremonie zu assistieren und wenn nötig an der Malerei der Kultbilder Retouchen anzubringen. Die Familien der *citrakara*-Maler, die hieran teilnehmen, besitzen etwas Land, das ihnen der lokale Herrscher geschenkt hat. Die meisten Maler Orissas sind dementsprechend «Landbesitzer», d. h. leben ständig an einem bestimmten Ort und müssen nicht, wie z. B. ihre *patua*-Malerkollegen in Bengalen, ihren Unterhalt auf der Wanderschaft suchen. Da viele Jagannatha-Tempel alljährlich grosse Scharen an Pilgern anziehen, die Andenken kaufen, leben sie meist in der Nähe dieser Tempel und verkaufen ihre Bilder und Figürchen an die Gläubigen, die ein Erinnerungsstück an ihren Tempelbesuch mit nach Hause nehmen wollen. Den meisten *citrakara*-Familien geht es ökonomisch recht gut. Sie besitzen ihre eigenen Häuser, geniessen Respekt von den Nachbarn und verdienen genug, um ihre Familien einigermassen zu ernähren. Als wichtige nichtreligiöse Verkaufsware produzieren die *citrakara*-Familien Spielkarten und Spielzeug, sind aber auch Baumeister von Tempeln und Palästen, häufig auch Holzschnitzer und Steinbildhauer.

Traditionell fühlen sie sich den Jagannatha-Tempeln verbunden, und es scheint, dass sie sich auch mit diesem Kult über Orissa verbreitet haben. Bis heute ist aber Puri ihr Zentrum geblieben, und sie leben hier nicht nur in der Stadt selbst, sondern auch in speziellen Dörfern wie Raghurajpur, dann in Nayagarh, Itamati, Karadagadia bei Khurda und in Bhubaneswar, im Ganjam-Distrikt in Parlakhemundi, Chikiti, Digapahandi, Berhampur, in Jayapur im Koraput-Distrikt und in Barghar und Sonepur (Sambalpur bzw. Bolangir-Distrikt).

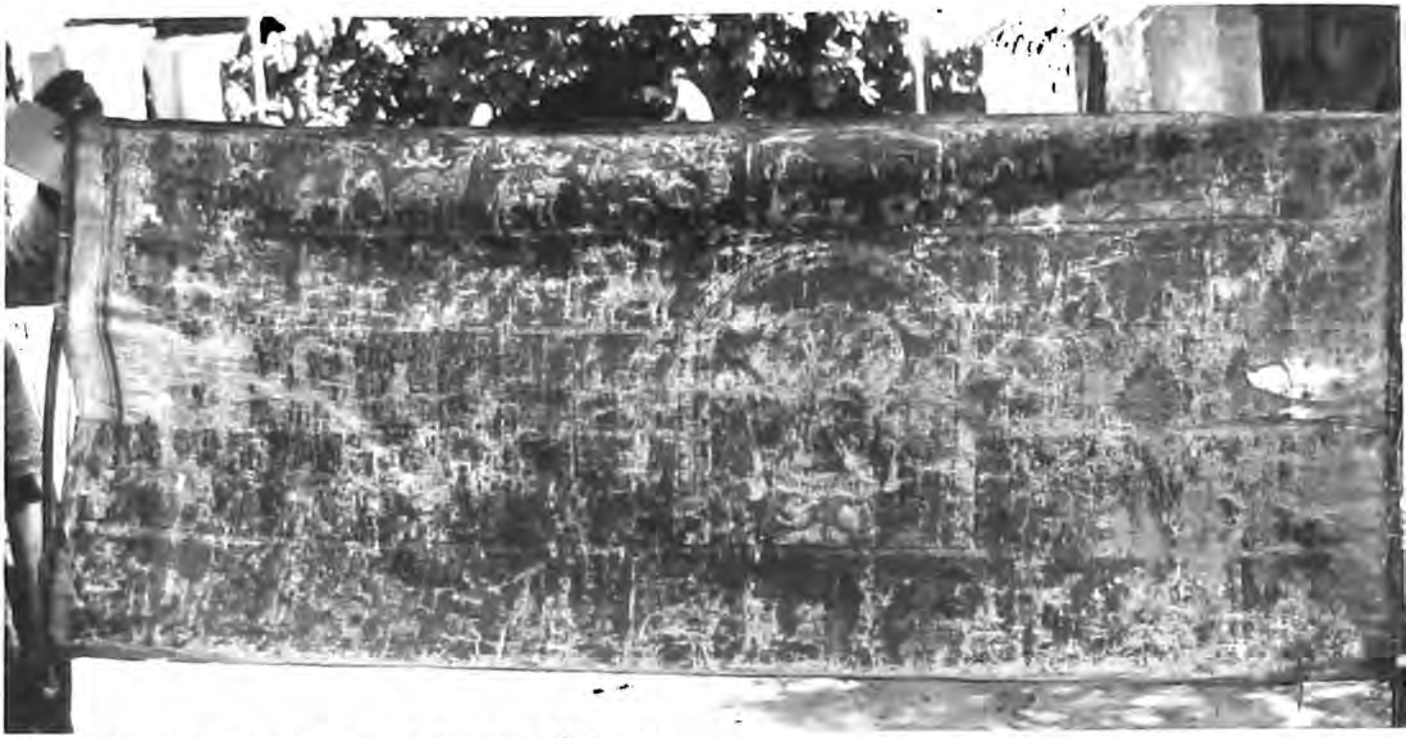
Da allgemein heute weniger Malereien benötigt werden, wenden sich die jüngeren Mitglieder der traditionellen Malerkasten mehrheitlich neuen Berufen zu, malen z. B. Anzeigenschilder, Schriften und Bilder auf Fahrzeugen, arbeiten als Schreiner und Bauführer, eventuell auch als Photographen, Mallehrer an Schulen usw. Da die Verkaufsläden für Handwerk der Regierung auch Bilder recht gut verkaufen, sind die heute üblichen Produkte Massenwaren ohne künstlerischen Wert. Die Schönheit der Linienführung, Frische der Komposition, Reinheit der Farbe ist verlorengegangen. Innenschatten nehmen überhand, billige perspektivische Effekte werden versucht, Kinoreklameformen aufgegriffen – die kommerziellen *pata*-Bilder sind geschmacklos und süsslich.

Im folgenden geben wir die Aussagen eines alten Malers wieder. Simadri Mahapatra, heute (1979) 76 Jahre alt, lebt in Jayapur im Koraput-Distrikt. Innerhalb der Mahapatra-Kaste gehört er der Nagesa gotra an. Über seine Familiengeschichte und die traditionelle Arbeit der *citrakara*-Maler berichtet er folgendes:

«Ich stamme aus Parlakhemundi. Im Jahr 1925 sind wir hierher nach Jayapur gezogen, um hier die Jagannatha-Kultbilder zu malen. Mein Schwiegervater war Gopinath Paikari, der vor mir hier die Malerei betrieben hat. Ausser ihm wohnte damals noch eine andere Malerfamilie hier. Das war sein Bruder, Bhagivati, der nach Navrangpur gezogen ist. Seine Kinder wohnen jetzt wieder hier. All die anderen Häuser hier sind von seinen und unseren Nachkommen bewohnt. Niemand wohnt mehr in Navrangpur. Eine Familie wohnt in Rayagadha im Koraput-Distrikt. Raghunath Mahapatra ist dort Zeichenlehrer. Mein Schwiegervater hat hier auch den Kalika-Tempel ausgemalt. Aber er selbst stammt, wie ich, aus Parlakhemundi. Sie sind Paikari der Salasa gotra, mit denen wir Heiratsbeziehungen pflegen. Ich selbst habe drei Söhne, von denen zwei in Jayapur und einer in Parlakhemundi verheiratet sind.

Für meine jährliche Malerei im Jagannatha-Tempel von Jayapur erhalte ich 200 Rs. Der Raja hat uns früher 90 Säcke Reis und 40 Rs gegeben, die Regierung heute nur noch 200 Rs. Das ist weniger als früher. Ich allein male im Tempel. Wenn ich die Augen des Kultbildes male, faste ich ganz, die anderen 15 Tage nehme ich nur vegetarische Nahrung zu mir.

Beim Malen muss ich einen *motha* oder *patao*-Seidenstoff als *dhoti*-Hüfttuch tragen. Und bevor die eigentliche Malarbeit beginnt, wird die mit Kalk und *kaitha*-Gummi grundierte Oberfläche mit einem Tuch abgerieben. Nach dem Malen wird die Oberfläche mit einem Stein poliert, nicht aber mit Lack



480 *Jamadana pati*, Vorlage zum Kopieren. Parlakhemundi (Ganjam-D.)

überzogen. In der Regel vollende ich die Malerei der ganzen Skulptur bis auf ein kleines Fleckchen im Auge. Das muss mit einem goldenen Stab *(suna khadi)* als Pinsel ausgefüllt werden. Diesen gab mir früher der König – heute verwende ich dazu einen goldenen Fingerring. Beim Malen der Augen ist kein Brahmane nötig, auch werden keine *mantra* gesprochen. Erst wenn alles fertig ist, führen die Priester die *homa*-Opfer und die *pranapratistha*-Zeremonie aus. Auch ich erhalte dann fünf Süssigkeiten, nämlich *lia, gajamuga, kakara, bada, adharapana*.

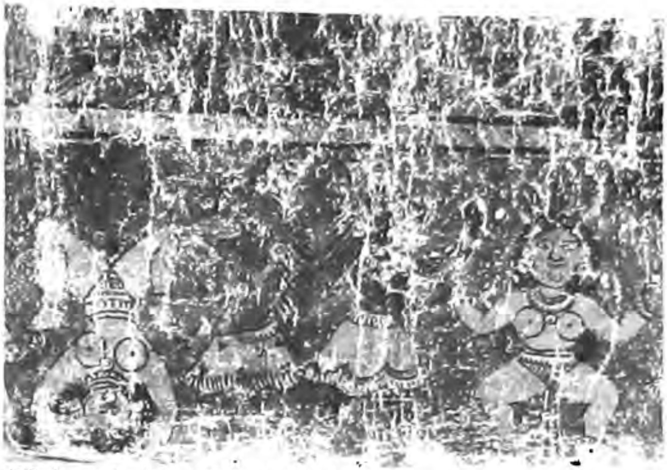
Ich habe meinen Söhnen das Malen der Jagannatha-Kultbilder gelehrt. An kleinen Spielzeugmodellen konnten sie lernen. Sonst habe ich früher viele Spielkarten gemalt, auch für Hochzeitsbilder und für die Zeremonie der heiligen Schnur wurden wir gerufen.»

Die traditionellen Maler lernen, meist schon als Kinder, die wichtigsten Themen und ihre Darstellung kennen und üben sie, bis sie alle Details auswendig können. Dadurch wird eine genaue Wiedergabe gewährleistet. Alle Werkstücke sind somit eigentlich Kopien alter, nicht mehr vorhandener Prototypen, die nur unwillentlich kleine stilistische Veränderungen erfahren haben.

Interessanterweise konnten wir (1979) in Parlakhemundi Maler beim direkten Kopieren beobachten: Zwei Männer mit einem *jamadana pati* waren zu den Malern der Katakia Gauda Sahi gekommen, um sich ihr sehr mitgenommenes, kaum mehr erkennbares Rollbild kopieren zu lassen. Sie erzählten in der Malerwerkstatt: «Wir sind Kuhhirten mit den Namen Gopala Mahakuda und Govinda Mahakuda, und wir haben das *jamadana pati* vor Jahren hier in Parlakhemundi von einer alten Frau gekauft, die Telegu sprach. Wir selbst stammen aus Odagam. Wir ziehen mit unserem *Raghunath bandara*-Topf herum» (s. S. 176). Die beiden Männer schienen über die Ikonographie des Bildes nicht informiert zu sein. Sie zeigen es auch, ohne dazu zu singen, und verwenden es nur, um ihrem Auftritt etwas mehr Gewicht zu verleihen.

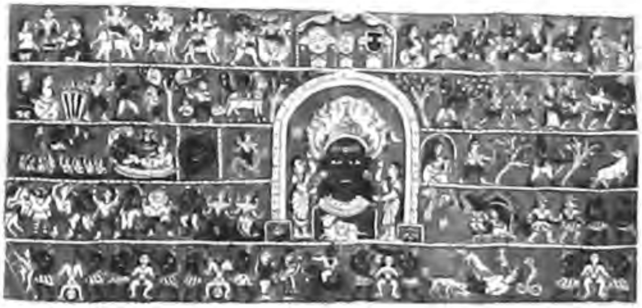
Um das Bild zu erneuern, wurde es auf einem neuen Stück Stoff kopiert. Obwohl die Vagabunden bereit waren, das alte *pata*-Bild in der Malerwerkstatt zu lassen, zogen es die beiden Malerbrüder vor, gemeinsam das Bild zu betrachten und auf einem Papier die einzelnen Szenen und Figuren zu notieren. Diese schriftlichen Angaben waren ihnen dann ausreichend. Deshalb sind im Detail gesehen stilistisch bemerkenswerte Unterschiede zwischen Original und Kopie vorhanden: Die Maler haben sich nicht bemüht, die formalen Eigenheiten der Vorlage zu wiederholen; sie haben ausschliesslich die Ikonographie, den Bildaufbau und die Farbigkeit übernommen. Stilistisch haben sie sich aber an ihre eigene Routinearbeitsform gehalten.

481 Maler beim Notieren der Themen. Parlakhemundi



482 Detail des *jamadana pati* (Höllenqualen)

483 Notizen der Maler. Parlakhemundi



484 Kopie des alten *jamadana pati*. Parlakhemundi

Pata-Malerei

Bilder, die auf *pata* oder Stoff (Sanskrit *patta,* heutiges Oriya *pata*) gemalt sind, werden *pata citra,* Stoffbilder, genannt. Üblicherweise sind einige Lagen von Gewebe mit Kleb- und Kalkmasse zu einem dicken festen Grundstoff verbunden, der gerollt werden kann. – Der Begriff *patta,* mit dem das Wort *pata* auch verwechselt wird, bedeutet (Holz-)Brett und ist weniger geeignet, weil auch bei Malerei auf Holz meist noch eine Stofflage als Grundierung verwendet wird.

Alte *pata*-Bilder, z. B. aus dem letzten Jahrhundert, zeigen nie eine Signatur des Malers und sind nie datiert. Eine Chronologie kann man deshalb nur an der Stilveränderung ablesen. Auch gibt es aus Orissa keine frühen textlichen Mitteilungen, dass *pata citra* angefertigt worden sind. Aber da Stoff für gemalte Bilder ausserhalb Orissas schon sehr früh als idealer Malgrund verwendet worden ist (so in Bengalen, Andhra Pradesh, im westlichen Indien und im Dekkan), ist anzunehmen, dass wir auch in Orissa eine jahrhundertalte Maltradition vor uns haben. Es ist z. B. durchaus wahrscheinlich, dass ins 18. Jh. datierte Buchdeckel aus Visnupur in Bengalen aus Orissa stammen (s. Das Gupta, 1972: Abb. 21, 22). Aus dieser Zeit sind auch in der Oriya-Literatur Hinweise auf *pata citra,* bemalte Stoffe, bekannt; über ihre Art oder den Stil der Malereien wissen wir aber nichts.

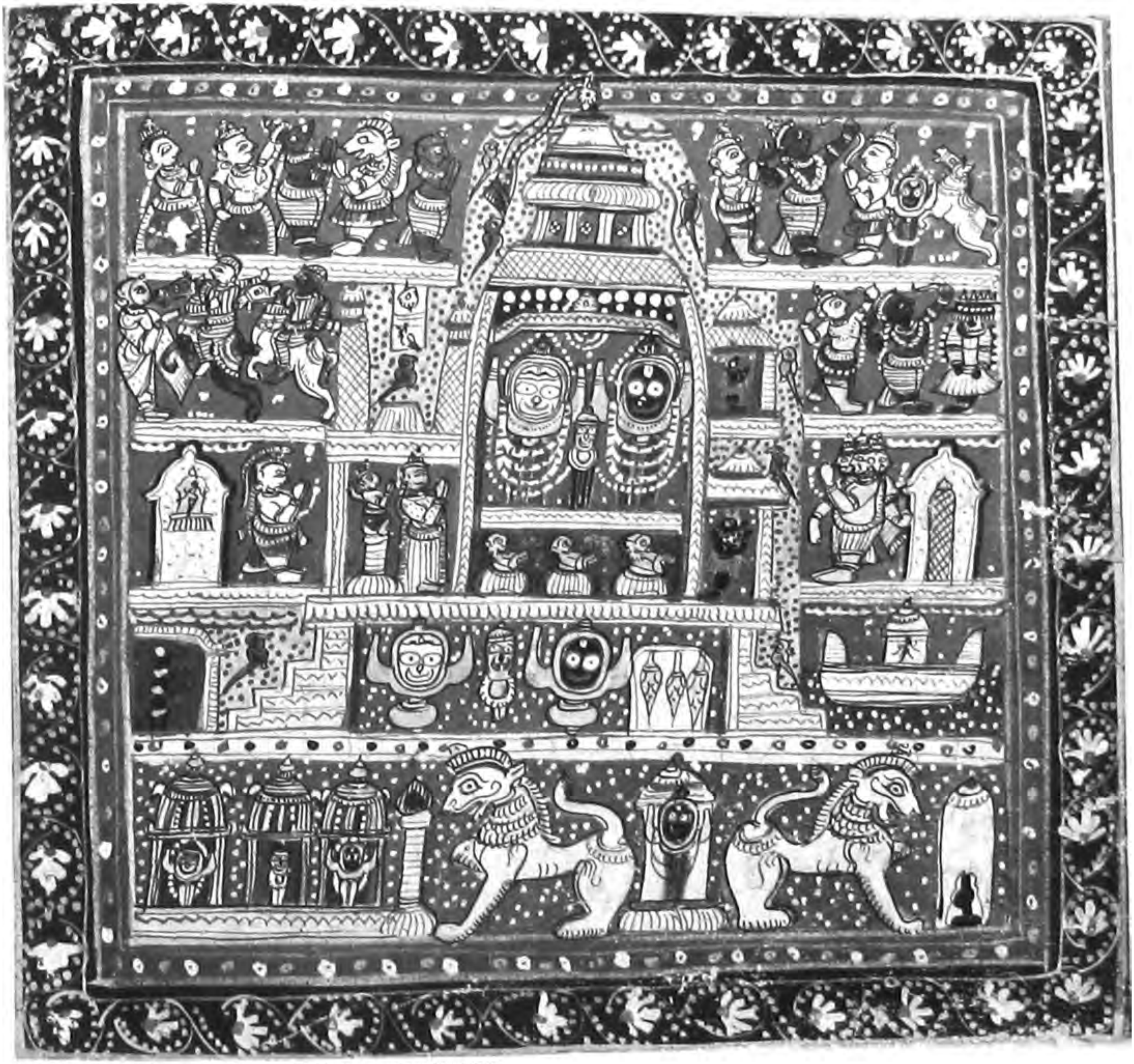
Da diese Malerei auf Stoff mit dem Tempel von Jagannatha in Puri verbunden ist (s. S. 114), wird üblicherweise angenommen, diese Malerei müsse so alt wie das Kultbild sein, von dem im 13. Jh. vermutlich die bemalte Form schon existiert hat. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der heutige Malstil sich erst später, im 17./19. Jh.,

gebildet hat. Da sehr viele Bilder für dörfliche Klienten gemalt wurden, hat sich ein simplifizierender, eventuell auch archaisierender Zug durchgesetzt. Auch sind *pata*-Bilder in so vielen verschiedenen Werkstätten hergestellt worden, dass es noch zu früh ist, die schlichteren Formen als «archaisch» klassifizieren zu wollen. Eine Stilentwicklung lässt sich somit zur Zeit noch nicht nachweisen, wohl aber könnte man, was allerdings die Möglichkeiten dieses Katalogs sprengt – die lokalen Variationen der heutigen Produktion klar unterscheiden.
Für die *pata*-Malerei im 20. Jh. ergeben sich folgende Zentren mit ausgeprägten Lokalunterschieden:
1. Puri mit den Werkstätten in Raghurajpur und (heute) einzelnen Malern in Bhubaneswar. Wir finden hier eine Tendenz zu realistischer, detailfreudiger Malerei neben einer sterilen Massenproduktion von traditionellen und modernen Andenkenbildern.
2. Chikati im Ganjam-Distrikt
Die lokale Form ist hier sehr schwungvoll; locker gemalte Umrisse sind über wenigen Farbflächen frei gezogen. Die Figuren sind rundlich, üppig.
3. Parlakhemundi im Ganjam-Distrikt
Kleinteilig, präzis, eher additiv und im frühen 20. Jh. den Einfluss europäischer Akademietradition verratend, häufig kühl und hölzern, doch auch der Malweise von Andhra Pradesh nahe. Die Farben sind vielfältig abgetönt.
4. Sonepur
Die Malerei scheint sich durch strichhafte, zu Kürzeln vereinfachte, aber expressive Formen und starke, grelle Farben auszuzeichnen.

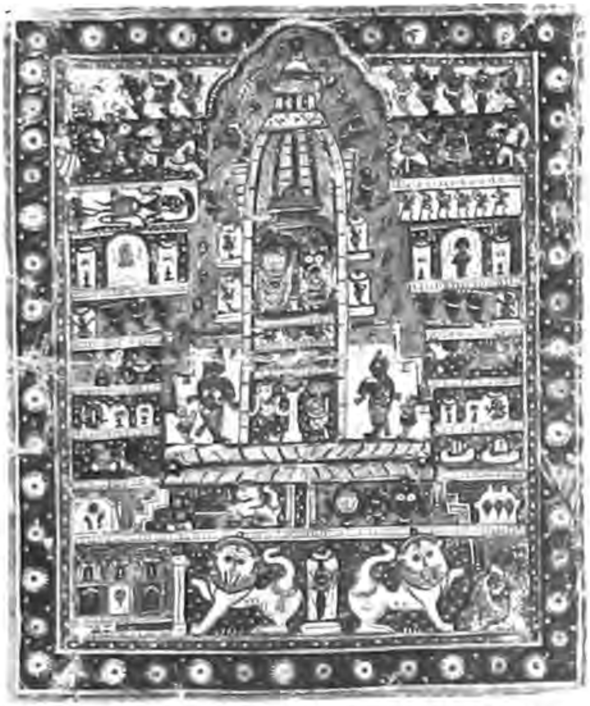
Die Stilunterschiede zwischen einzelnen Meistern und Werkstätten, ihre Interdependenzen usw. bedürfen zusätzlicher Untersuchung. Hier sei nur so viel schon festgestellt: sofern die Malerei nicht ganz ausgestorben ist, zeigt sich überall in den kleinen Städtchen mit traditioneller Malerei die Tendenz einer Verkümmerung zu mageren und meist auch unbelebten Zeichen neben einer solchen zu plumpem Naturalismus.

Themen und Stil

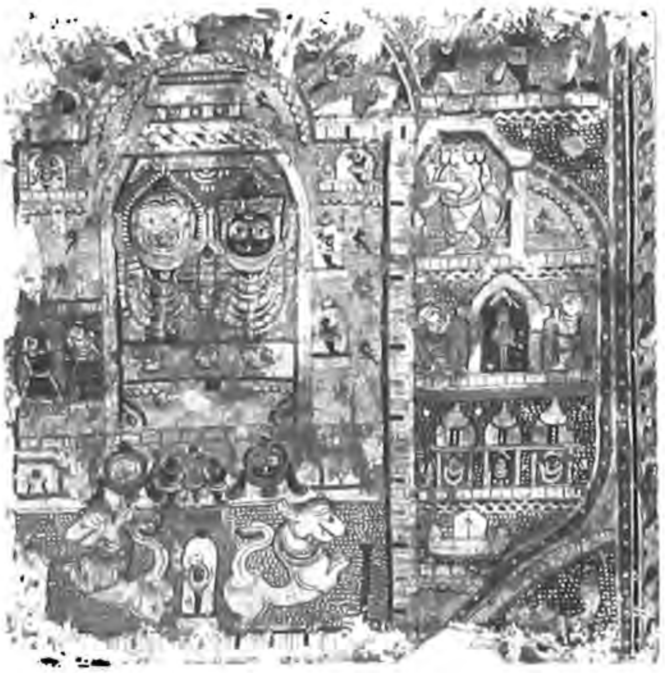
Die wichtigsten auf *pata*-Malereien dargestellten Motive sind der Bhagavata Purana, insbesondere dem Abschnitt über Krisnas Leben, entnommen. Obwohl auf den Bildern Krisna in menschlicher Form erscheint, wird er in Orissa meist als Jagannatha bezeichnet. Selten sind die grossen Epen Ramayana und Mahabharata illustriert, noch seltener weltliche Themen dargestellt.
Dasavatara, die zehn Inkarnationen Visnus, werden auf *pata*-Bildern in der Form gemalt, wie sie in Jayadevas Gitagovinda geschildert sind. d. h. auf Fisch, Schildkröte, Varaha, Narsimha und Vamana folgen Parasurama, Rama, Balarama, Buddha und Kalki, wobei Buddha meist durch Jagannatha ersetzt ist. Diese *avatara* werden auch einzeln auf Bildern gemalt und kommen gereiht als Umrahmung auf Darstellungen des Tempels von Puri vor.
Jagannatha wird sowohl allein als auch als Trias mit Subhadra und Balabhadra mit dem *sudharsana*-Pfosten dargestellt. Auch wird er in verschiedenen *vesa*-Kostümen, je nach Festen und Jahreszeiten anders geschmückt, wiedergegeben.
In vielen Episoden der Taten von Visnu wird an seiner Stelle Jagannatha gemalt. So bei *gajaudharana (gajendra moksa)*, der Errettung des Elefanten aus dem Krokodilsumpf.
Wichtige *pata*-Bilder, die in vielen Privathäusern und auch in Schreinen für die Verehrung aufgehängt werden, sind *durga madhava pata*, Bilder, die aus zwei nebeneinanderliegenden Feldern bestehen, auf denen Durga als Töterin des Dämons Mahisa links und Jagannatha rechts gemalt sind. Hier wird Jagannatha als Madhava bezeichnet, ein Epitheton für Krisna-Visnu.
Navagunjara, das aus neun Tieren zusammengesetzte Wesen, die kosmische Erscheinungsform von Visnu, ist für Orissa durch den Dichter Saraladasa im 15. Jh. in seiner Version des Mahabharata als Vision des Arjuna ausführlich geschildert worden. Visnu/Krisna ist aus neun schönen Formen zusammengesetzt: dem Schnabel eines Papageis, dem Kamm eines Hahns, dem Buckel eines Stiers, der Hand einer Frau, der Taille eines Löwen, dem Schwanz in Form einer Schlange, dem Nacken eines Pfaus und den Beinen von Tiger und Elefant. Auf *pata*-Bildern ist dieses zusammengesetzte Wesen im Profil dargestellt und trägt einen *cakra*-Diskus in der Hand. Arjuna kniet oft davor, Bogen und Pfeile sind auf den Boden gelegt, die Hände hat Arjuna in *anjali mudra* verehrend gefaltet.
Ras lila, der Tanz von Radha und Krisna, wird auf verschiedene Arten auf rechteckigen *pata*-Bildern wiedergegeben. Oft steht das Paar auf einem Lotos-Sockel unter einem *kadamva*-Baum, umgeben von *gopi*-Hirtinnen mit Wedeln, Betelblättern oder Früchten. Kühe mit Kälbern wenden dem göttlichen Paar die Köpfe zu. – In runden *mandala*-Formen tanzt das Paar im Zentrum, umgeben von einem Reigen der *gopi*-Mädchen, die manchmal auch alternierend weitere Krisna-Gestalten an den Händen halten. – Im lotosförmigen *mandala* stehen Radha und Krisna im Zentrum, während die *gopi*-Hirtinnen in die Blätter verteilt sind.
Jugala, das Paar Radha und Krisna, steht unter einem *kadamva*-Baum; sie hat ihr rechtes Bein um seine Hüfte gelegt und er sein linkes um die ihre, so dass sie gemeinsam nur auf zwei Beinen stehen. Krisna spielt auf der Flöte.
Kamakunjara ist ein aus neun oder auch mehr Mädchen zusammengesetzter Elefant, auf dessen Rücken der Liebesgott Kama, in Orissa auch Kandarpa genannt, mit seinem Blütenbogen und seinen Pfeilen sitzt. – Das Mo-



485 Jagannatha-Tempel in Puri, um 1900. Raghurajpur (Puri-D.)



486 Jagannatha-Tempel in Puri, um 1930. Raghurajpur (Puri-D.)



487 Jagannatha-Tempel in Puri, 19. Jh. Puri

tiv ist häufig auch auf mogulzeitlicher Malerei, erscheint auf Terrakotta-Reliefs in Bengalen und auch auf Palmblattmanuskripten von Orissa. Diese zusammengesetzte Elefantenform scheint im Ritual dieses Gottes eine Rolle gespielt zu haben; auch heute noch verehren manche Frauen diese *kamakunjara pata* während Frühlingszeremonien.

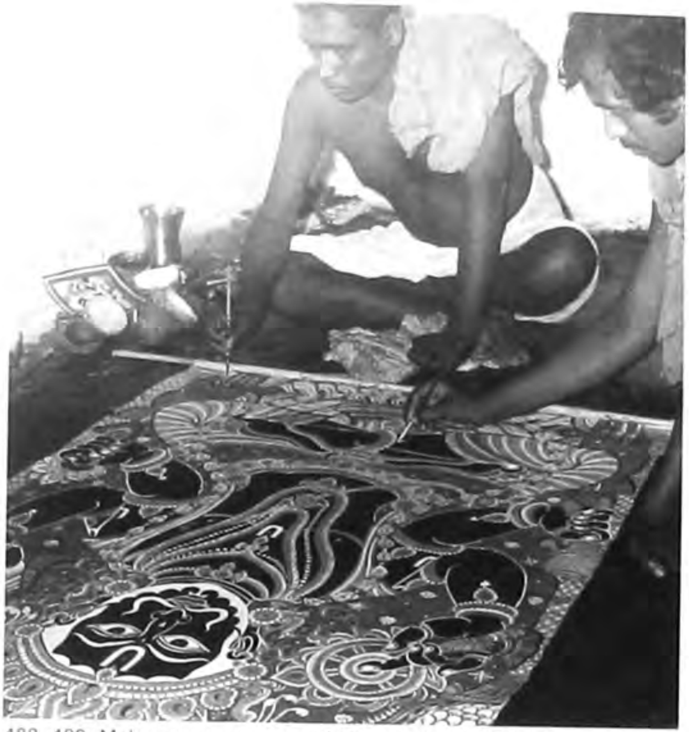
Kamadhena, die «Wunschkuh», wird auf *pata*-Bildern als Mischwesen dargestellt. Sie hat den Kopf einer schönen Frau, grosse Vogelschwingen und den Körper einer prächtigen Kuh.

Gandabhera (oder *Gandabherunda*) ist ein doppelköpfiger Adler, der in seinen zwei Krallen vier Elefanten in die Lüfte hebt. Heute gilt das Thema als weltlich.

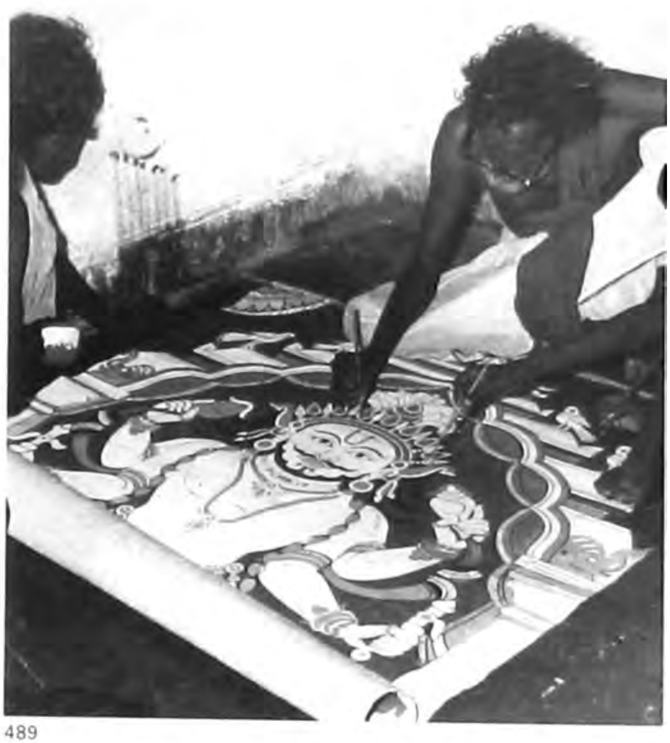
An Göttern wird vor allem Ganesa stehend oder auch tanzend dargestellt, dann aber auch die Göttinnen Laksmi, Vimala, Kali, Parvati und dazu auch Siva. Es gibt auch traditionelle *pata*-Malereien, auf denen mehrere Götter nebeneinander wiedergegeben sind.

Der Jagannatha-Tempel von Puri wird meist auf rechteckigen, hochformatigen (aber auch runden) *pata*-Bildern dargestellt. Im obersten Band sind meist die zehn Erscheinungsformen von Visnu gezeigt, darunter in mehreren Streifen rechts und links des zentralen *deul*-Tempels Szenen aus dem Ramayana und Bhagavata purana. Dazwischen können aber auch Motive wie Visnu auf der *sesa*-Schlange schlafend, der Ausritt des Königs Purusottama nach Kanchivaram (*«kancikaveri»*) u.a. wiedergegeben sein. Im zentralen *garba griha*-Sanktum ist Jagannatha allein oder als Trias frontal abgebildet, verehrt vom König von Khurda, der mit gefalteten Händen neben einem Garuda-Pfeiler steht, und einer Gruppe von *bhakta*-Gläubigen unter dem Sanktum. Um den Tempel herum weitere Plätze (Küche) und Schreine des Tempelkomplexes, so der Vimala-Tempel, dann figürlich Siva und Brahma, das goldene Bildnis der Göttin Govranga, dann wichtige Zeremonien wie das *candan yatra* fest auf dem *indrayumna*-Teich und hölzerne Wagen mit den drei Kultbildern für das *rahta yatra*-Fest, die Löwen als Tempelwächter und der Lokanatha-Siva-Tempel mit dem *lingam*.

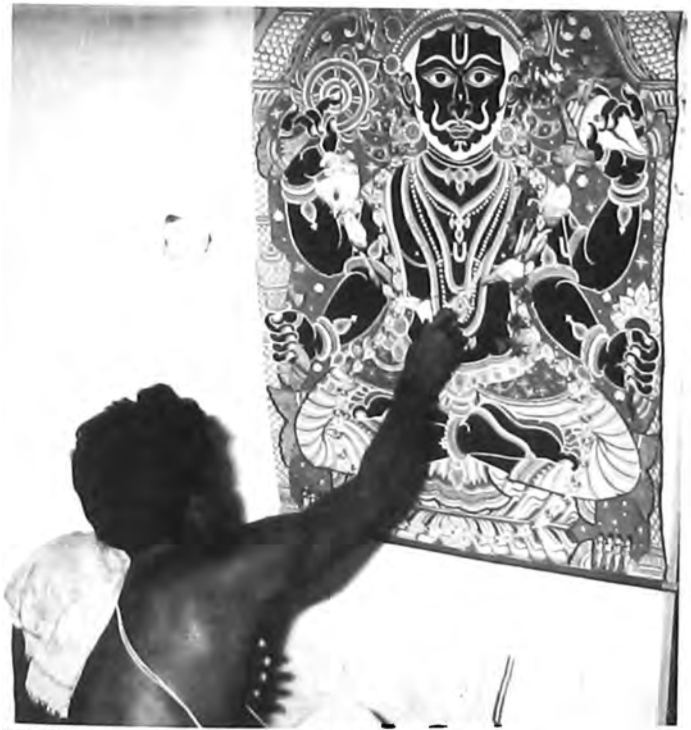
Die vermutlich interessantesten *pata*-Bilder sind das *anavasara pati*-Triptychon. Es sind drei gleich grosse, rechteckige Bilder von Jagannatha, Balabhadra und Subhadra, die in Puri in Bildform Narayana, Ananta Vasudeva und Bhubanesvari, in Süd-Orissa hingegen Nilamadhava, Sankarsana und Bhubanesvari genannt werden. Diese drei Bilder werden jedes Jahr neu angefertigt und dann vergraben. Am *deva snana purnima*-Fest werden die hölzernen Kultbilder gebadet, wodurch viele Farbpartikel abblättern. Es heisst dann, die Gottheiten leiden 14 Tage lang an Fieber. Man gibt ihnen mit den



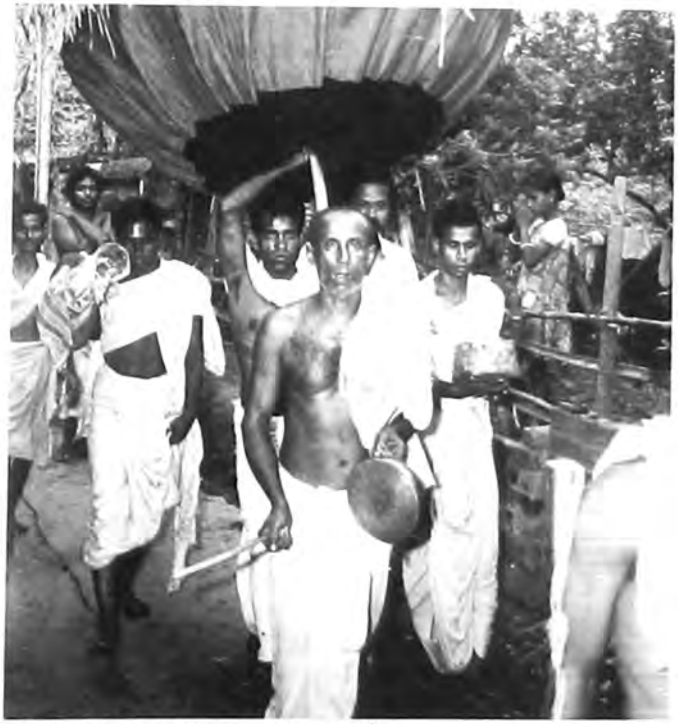
488, 489 Malen von *anavasara pati* (Jagannatha und Balabhadra). Puri



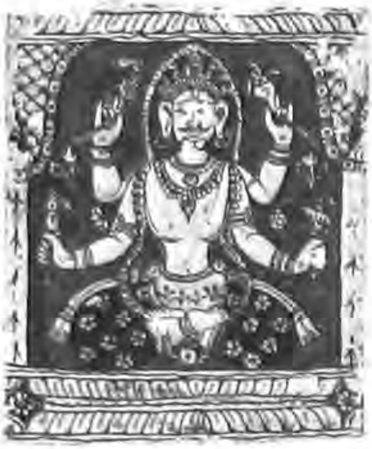
489

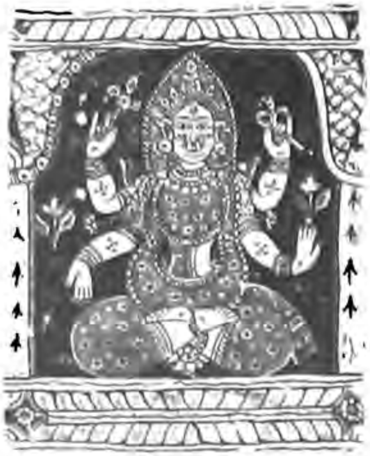


490 **Verehrung des Bildes im Haus der Maler. Puri**

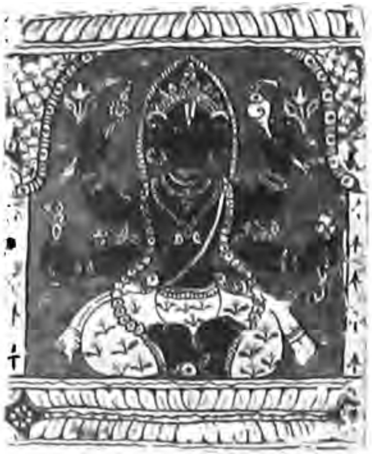


491 **Prozession der Maler zum Tempel. Puri**





492–494 *Anavasara pati* (Balabhadra, Subhadra, Jagannatha). Jayapur (Koraput-D.)



494

Opferspeisen zusätzlich Heilmittel und erlaubt den Besuchern nicht, sie zu sehen. Sie sind krank. Eine *tati* genannte Bambuswand wird errichtet, die Kultbilder werden von ihrem grossen *ratna simhasana*, dem Juwelen-Löwenthron entfernt, auf dem *vallava pindi* aufgestellt und neu bemalt (s. S. 114). An der Trennwand aber werden *pata*-Bilder aufgehängt und anstelle der hölzernen Kultbilder beopfert. Da man sie nicht mit Wasser besprengen kann, stellt man unter sie eine Schneckenschale, die, als Symbol Visnus, das Wasser empfängt. Uber das Malen dieser Bilder hat uns der Meister Hati Maharayana in Puri (1978, 65jährig) berichtet: Man benötigt etwa zwei Wochen, um die Bilder zu malen. In dieser Zeit essen die Maler nur am Nachmittag, geniessen kein Fleisch, trinken keine berauschenden Getränke und leben keusch. In der Nacht zu *devasnana purnima* kommt der *panda*-Priester des Jagannatha-Tempels in das Haus des *citrakara*-Malers, zusammen mit verschiedenen Musikanten, und führt dort die *balabhoga*-Zeremonie vor den Bildern aus. Er gibt den *pata*-Bildern die *pranapratistha*, belebende Zeremonie. Dann werden die Bilder gerollt und, von den Malern getragen, in einer Prozession zum Tempel geführt. Für ihre Arbeit erhalten die Maler heutzutage den Stoffgrund für die Bilder und bescheidene 6 Rupien Lohn.

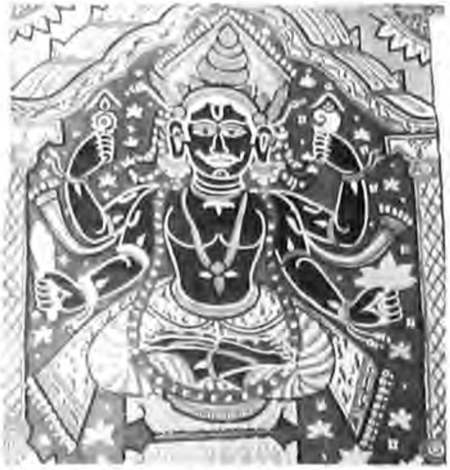
Erstaunlicherweise sind diese hochinteressanten Bilder mit der altertümlichen Ikonographie (die weit mehr klassischen Steinskulpturen entspricht als den eigentlichen Kultbildern) bislang nicht bekannt geworden.

Jagannatha (Narayana, Nilamadhava) wird – sowohl in der Version von Puri wie auch in Jayapur/Koraput – gegen einen roten Hintergrund in *padmasana*-Haltung sitzend mit geradem Oberkörper, vierarmig und blauhäutig dargestellt. In seinen Händen hält er *gada*-Keule, *cakra*-Diskus, *sankha*-Muschelhorn und *padma*-Lotosblüte. Er trägt einen Schnurrbart, auf der Stirn das *tilak*-Zeichen, eine *mukuta*-Krone und eine *yajnopavita*, heilige Schnur. Rechts über dem Bauchnabel ist ein rotes Dreieck, das als Fussspur eines rivacha-Brahmanen, der Visnu getreten habe, gedeutet wird. Das weisse *dhoti*-Hüfttuch des Gottes ist mit Blumen bemalt, der spitzovale Nimbus hellgrün und leicht geflammt.

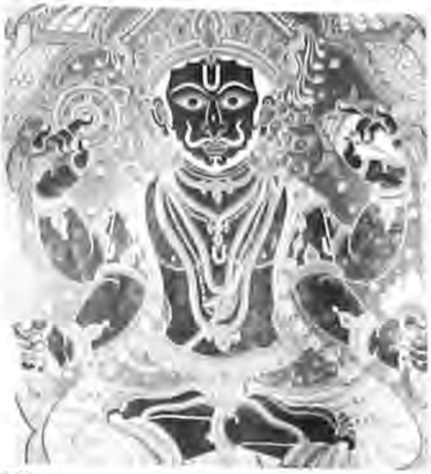
Balabhadra (Ananta Vasudeva, Sankarsana-Siva) ist von weisser Farbe mit grünem Nimbus gegen einen roten Hintergrund gemalt, sitzt ebenfalls in *padmasana* und trägt in seinen vier Händen visnuitische Attribute: *gada*-Keule, *cakra*-Diskus (manchmal auch *musala*-Stössel), *sankha*-Muschelhorn und *hala*-Pflugschar. Seinen Nimbus bildet eine siebenköpfige Schlange. Sein *dhoti* ist blau mit weiss-roten Tupfenblüten und einem weissen Frontstreifen mit rotgrünen Blumen. – Dass Siva in den Vaisnava Agama-Texten mit Samkarsaṇa/Balarama gleichgesetzt und damit identisch mit Balabhadra der Jagannatha-Trias wird, zeigen Eschmann-Kulke-Tripathi (1978: 182, 187 ff.).

Bhubanesvari (Subhadra) ist gegen einen schwarzen Hintergrund als vierarmige weisshäutige Göttin gemalt. Auch sie sitzt in *padmasana*-Haltung mit geradegerichtetem Oberkörper. Sie trägt einen roten *sari* mit weissem Tupfenmuster und eine helle Bluse mit grünen und roten Tupfen. Ihre rechte vordere Hand ist in *varada mudra* gesenkt, die linke vordere in *abhaya mudra* erhoben. In den hinteren Händen hält sie einen *ankusa*-Elefantenhaken und eine *sarpa*-Schlange. Ihr spitzovaler Nimbus ist rot. Ihre Arme sind vielfach mit schwarzen Tatauierungsmustern geschmückt; sie trägt eine *mukuta*-Krone, drei Nasenringe (wie es der lokalen Mode entspricht), Ohrringe und Ketten. Blumen sind als Füllmuster neben sie gemalt.

Rein dekorativ, und wohl auch insgesamt neueren Datums, sind *pata*-Bilder, die Szenen aus dem Ramayana



495, 496 *Anavasara pati* (Jagannatha), Puri



496

zeigen. Üblich sind, als Themen, unter den folgenden Bezeichnungen: *maya mriga,* Rama, der das goldene Reh mit den zwei Köpfen jagt, während Laksmana zuschaut; *ahalya udharana,* Rama berührt mit dem Fuss den Stein, in den Ahalya verzaubert war, der so zurück ins Leben findet; *lanka darsana,* Affen reiten auf einem grossen Vogel, Hanuman springt über das Meer nach Sri Lanka; *Rama Ravana judha,* der Zweikampf der beiden Könige auf Streitwagen, umgeben von ihren Armeen; *Rama bhiseka,* die Krönung des Rama, den Hanuman niederkniend verehrt, während Jambeva, der Bär, hinter dem Thron steht. – Aus dem Mahabharata scheinen nur zwei Szenen häufig auf *pata*-Bildern gemalt zu sein: die Pandava überqueren zusammen mit ihrer Mutter Kunthi, verkleidet, in einem Boot den Fluss, und dann Bhima im Kampf mit einem Krokodil. Aber auch diese Bilder können Krisna-Geschichten nachempfunden sein, so Krisna, der die *gopi* über die Yamuna im Boot rudert bzw. Krisna im Kampf mit der Dämonenschlange *agha.* Insgesamt erfreuen sich Themen wie *vastraharana* (Krisna auf dem Baum mit den Kleidern der badenden *gopi*-Hirtinnen), *Kaliyadalana* (Krisna auf dem Nacken des Schlangendämons tanzend) besonderer Beliebtheit.

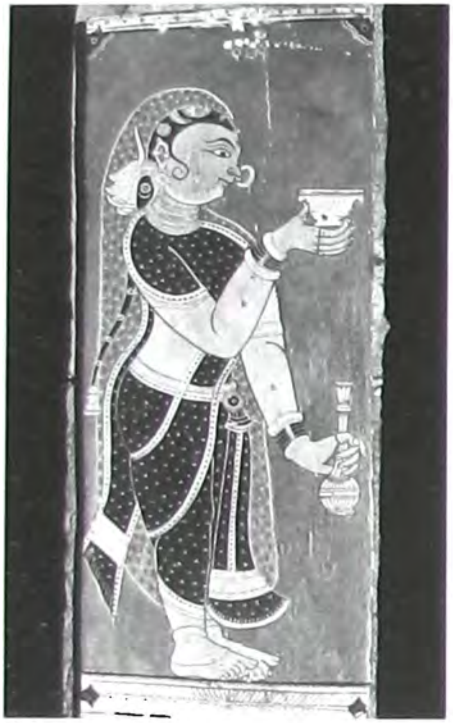
Nur eine historische Geschichte aus Orissa selbst wird häufig gemalt, nämlich *Kanchivijaya,* der Sieg Purusottamas über Kanchivaram. Das Bild zeigt zwei Krieger zu Pferd, das eine schwarz, das andere weiss, die über eine felsige Landschaft reiten. Vor ihnen steht ein Hirtenmädchen mit Töpfen auf dem Kopf, dem der eine Krieger einen Ring reicht. Diese beiden Soldaten sind Jagannatha und Balabhadra in Verkleidung, die dem König Purusottama deva helfen, Kanchivaram zu erobern. Da die Gottheiten kein Münzgeld bei sich führten, bezahlten sie das Hirtenmädchen für ein Glas Milch mit einem Ring. Dieser wurde später dem König übergeben, der ihn als Besitztum der Götterbilder von Puri erkannte und als glückverheissendes Zeichen ansah.

Die meisten *pata*-Bilder sind hochformatige Rechtecke, gerahmt von einem gemalten Rand mit drei oder vier Bändern. Häufig ist deren Reihenfolge identisch, beginnend mit einem Blütenband, in das bei grossen Bildern tanzende Frauen, geflügelte Wesen oder Tiere gemalt sein können, dann kommt ein dunkler Streifen mit diagonalen Strichen, dann *nagabandha,* sich umschlingende Schlangen, und zum Schluss nochmals kleine Blüten.

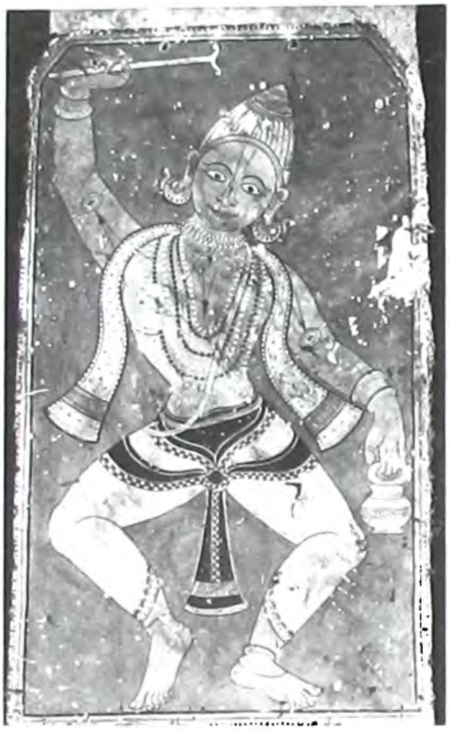
Das Hauptmotiv wird in der Mitte dargestellt und füllt in der Regel die ganze Höhe des Bildes. Seitlich stehen begleitende Figuren, kleiner im Massstab, umgeben von Pflanzen, blühenden Bäumen usw. Der Hintergrund ist meist rot, Felsen können im Vordergrund eine Landschaft andeuten. Die Figuren werden fast immer in einer Dreiviertel-Körperdrehung, die Gesichter aber im klaren Profil wiedergegeben, mit Ausnahme von Götterbildern und manchen Tieren. Die Figuren wirken kurz, fleischlich-wohlgenährt. Frauen haben ovale Köpfe, drei Falten am Hals, oft Doppelkinn und knappe Stirn, eine schwere Zopfflechte, kugelige Brüste, breite Becken und kräftige Schenkel. Sie sind über und über mit Schmuck verziert. Männer sind breitschultrig, aber schmalhüftig, tragen das Haar oft als Knoten im Nacken zusammengefasst.

Auf alten *pata*-Bildern wird Visnu stets in *sayamala*-Farbe, einer blau-grünen Mischung, dargestellt, während Damen meist chromgelb, Einsiedler weiss, Dämonen rot oder schwarz, Krieger meist in Ocker gemalt sind. Alle Ornamente zeigen einen roten Umriss, gelben Grund und weisse Tupfer; das Haar ist immer dunkelgrau mit schwarzen Linien. Heute haben die Figuren nur eine schwarze Umrisslinie, auf alten *pata*-Bildern ist diese oft doppelt geführt, wobei die innere etwas heller getönt ist, so dass eine Art von Modellierung der Körper erreicht wird.

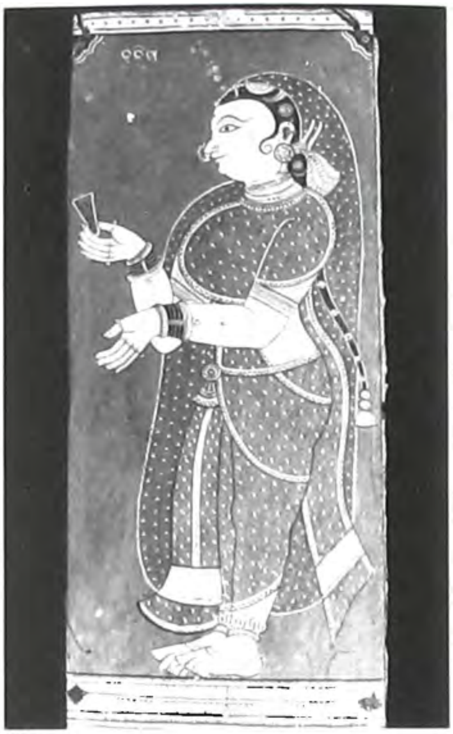
Auf allen alten *pata*-Bildern fehlen Aussenschatten, aber auch in den Figuren kommen einseitige Schattierungen nicht vor. Auch werden die Farben kontrastreich gesetzt, zwar abgetönt, aber ungemischt. Am häufigsten sind auf alten Bildern Zinnober, Gelb, Indigoblau, Grün, Ocker, Grau, Schwarz und Weiss. Auch sind Lasuren auf frühen *pata*-Bildern nicht üblich, wenngleich das Lackieren der gemalten Bilder mit der Zeit oft einen ockerfarbigen Überzug ergab.



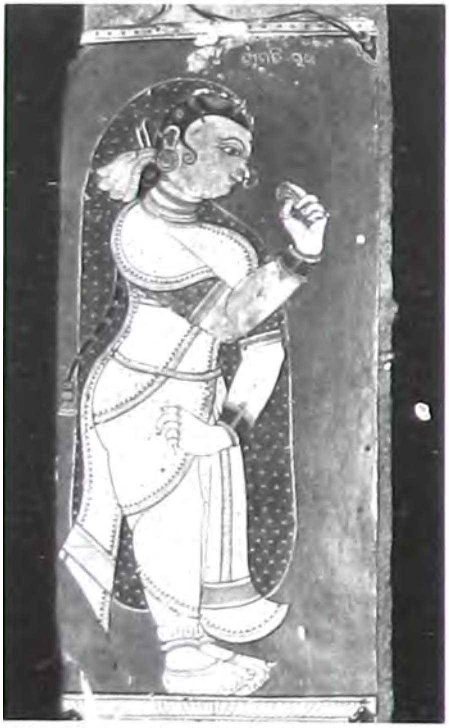
497

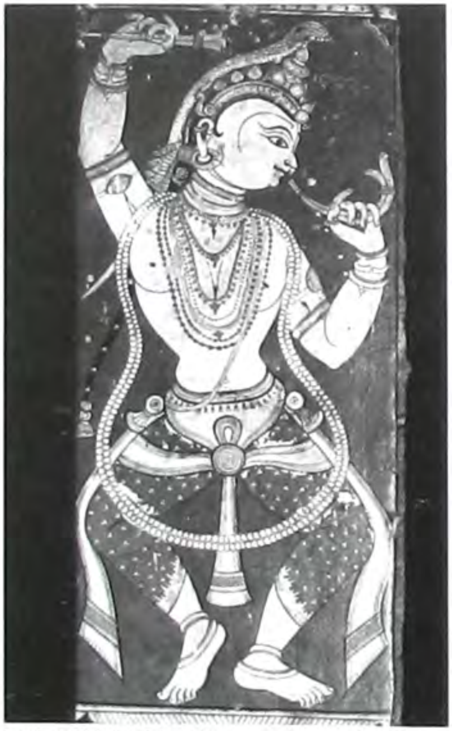


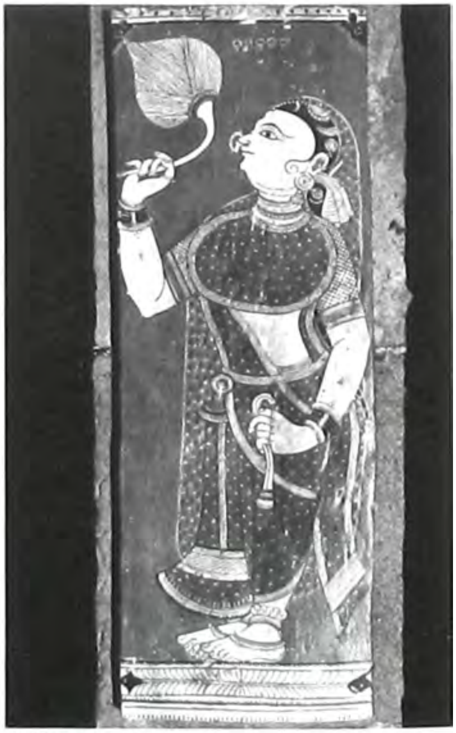
498



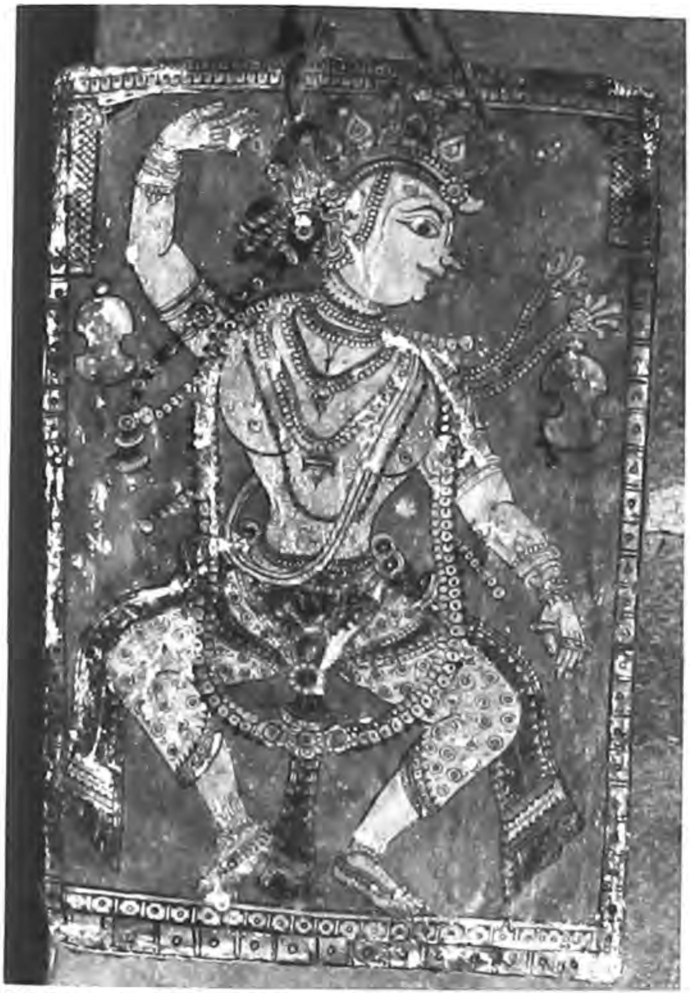
499



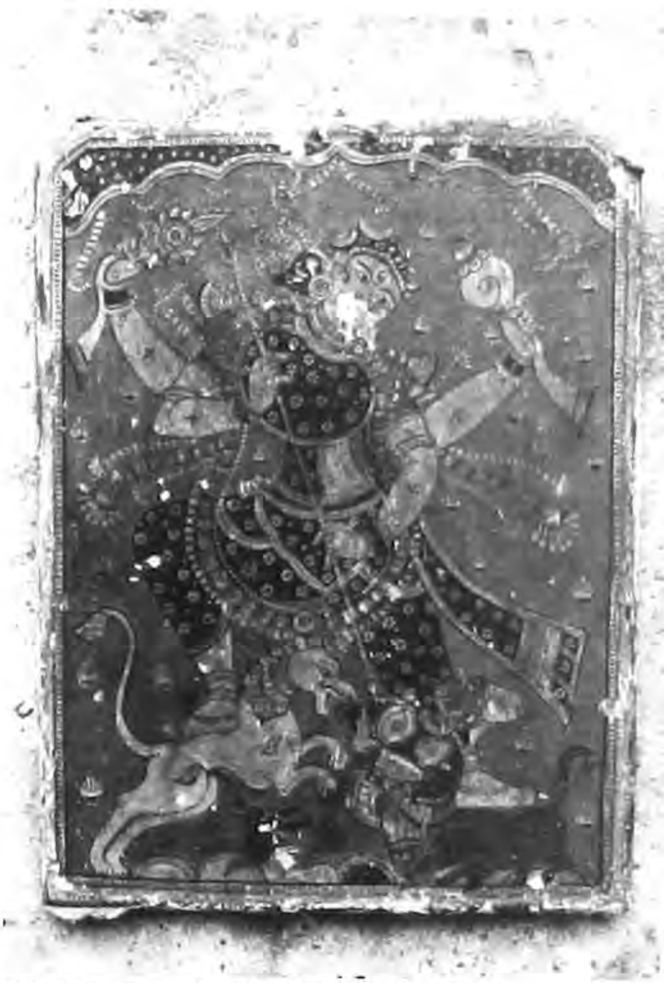




497–502 Freunde und Begleiterinnen von Krisna. Malerei auf Holztafeln, 19. Jh. Paicha matha. Digapahandi (Ganjam-D.)



503 Tanzender Balarama. 19. Jh. Digapahandi (Ganjam-D.)



504 Mahisamardini. 19. Jh. Parlakhemundi (Ganjam-D.)

Malerei auf Objekten

Ausser Stoffbildern, die gerollt werden können, gibt es auch Malereien auf Stoff, der auf Holzbretter oder auf Holzobjekte aufgespannt und festgeklebt ist. Nur in wenigen Fällen haftet die aufgetragene Farbe gut auf dem Grund, wie z. B. auf Tongefässen, so dass auf das Stoffbeziehen verzichtet werden kann. Da Motive, Stil und Technik mit denen der *pata*-Malerei identisch sind, werden hier die verschiedenen sonstigen Möglichkeiten erwähnt.

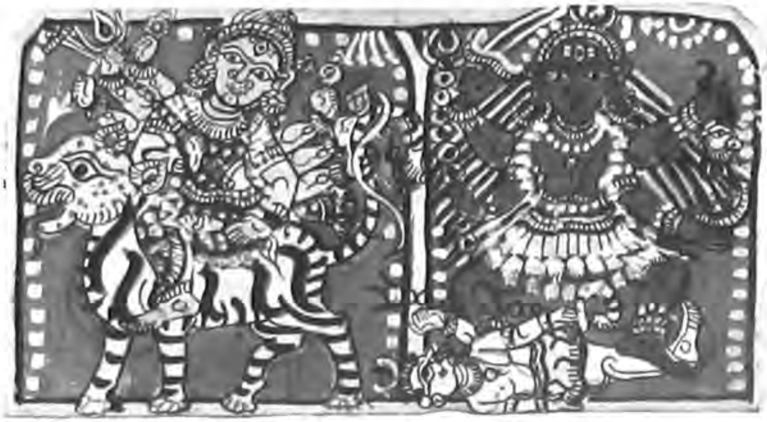
Obwohl es in indischen Sammlungen Malereien auf Holz aus Orissa (bzw. aus den Nachbargebieten) gibt, die von ihren Besitzern sehr früh datiert werden, scheinen uns die meisten, die wir gesehen haben, aus dem 18. und 19. Jh. zu stammen. Die Malereien auf Holzbrettern, *patta citra* genannt, sind rechteckige Brettchen (etwa 28 × 8 cm) mit einem Loch in der Mitte, die als Vorder- und Rückenverstärkungen von Palmblattmanuskripten dienen. Sie sind meist nur mit Blumen verziert, zeigen selten *Krisna lila*-Szenen, die Krönung von Rama oder *dasavatara*-Darstellungen. Grössere Bretter sind manchmal für Papiermanuskripte als Deckel gedacht gewesen. Aber man findet auf Holzbretter gemalte Bilder auch in Schreinen aufgehängt. Sie können anstelle von Kultbildern in Zeremonien verwendet werden.

Auf alten *pata*-Malereien, die auf Brettern aufgezogen sind und sich im Besitz der Familie des Rajaguru von Parlakhemundi befinden, gibt es ausser Radha-Krisna Darstellungen der Göttinnen Durga Mahisasuramardini, Gajalaksmi, Candi, Camunda, Kali, Stambhesvari, und Byagrahmukhi, Sinhamukhi und Vindhavasini. – Im Paicha Matha in Digapahandi gibt es eine grössere Zahl von Tafeln, die

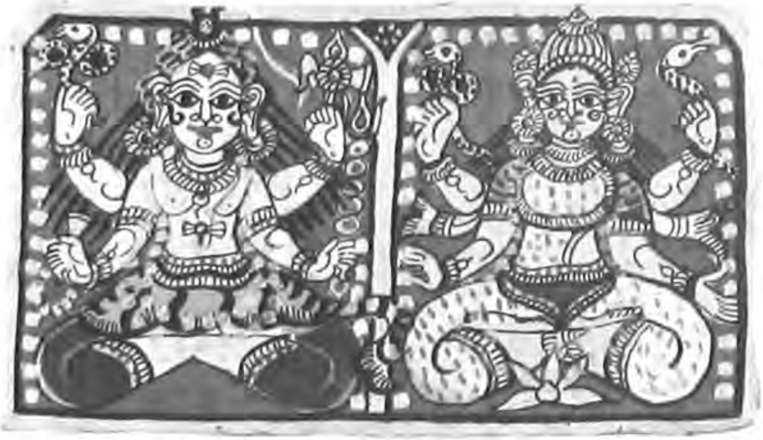
Krisna, seine Freunde und Freundinnen aus Jugendjahren darstellen, in Parlakhemundi werden noch heute Brettchen mit Siva und verschiedenen Sakti-Göttinnen bemalt.

An den dreidimensionalen, mit *pata*-Bildern bemalten Objekten sind die wichtigsten die Kultbilder der Jagannatha-Trias. Diese sind aus Holz geschnitzt, mit Stoff überzogen und bemalt. Hierbei ist das Vorgehen anders als bei den sonstigen *pata*-Bildern: Nur neue, vorzugsweise seidene Stoffe dürfen verwendet werden, und diese werden als lange Bahnen seilartig gedreht und dann als solche um die Arme und um den Leib der Kultbilder schraubenförmig gelegt. Dadurch wird die Oberfläche der Kultbilder weich und gegen Absprengungen gefeit, was wichtig ist, da die Kultbilder relativ oft bewegt werden. Auch wird bei Kultbildern anstelle von Tamarindenleim Lack als Bindemittel zum Kalk der Grundierung verwendet. Die oberste Schicht ist ein Tuch, das mit Kalk von Meermuscheln, Gummi aus Pflanzensäften und Wasser grundiert wird, bevor man malen kann.

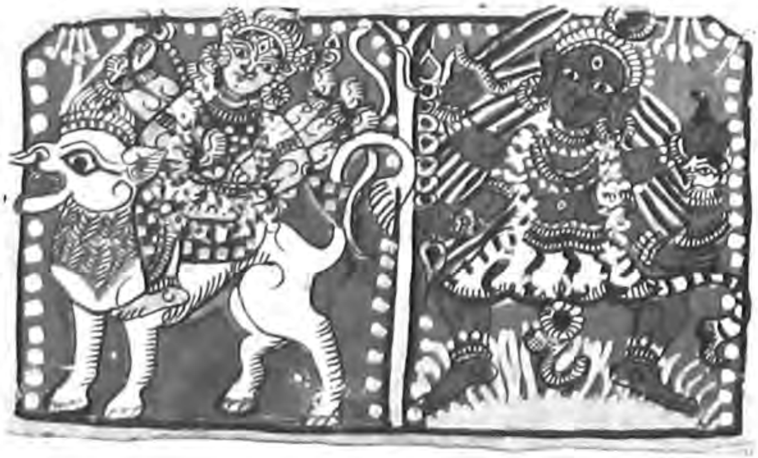
Ausser den eigentlichen Kultfiguren aus Holz, der Jagannatha-Trias, den Radha-Figuren, eventuell auch noch Narsimhan-Skulpturen, werden von den Malern auch kleine Repliken von Kultwagen, Tempelschreinen usw. hergestellt, die Pilger als Andenken kaufen (vgl. S. 120). Töpfe, die für Bettler gemalt werden, und *jamadana pata*, die eine ähnliche Funktion erfüllen, werden an anderer Stelle beschrieben.



505

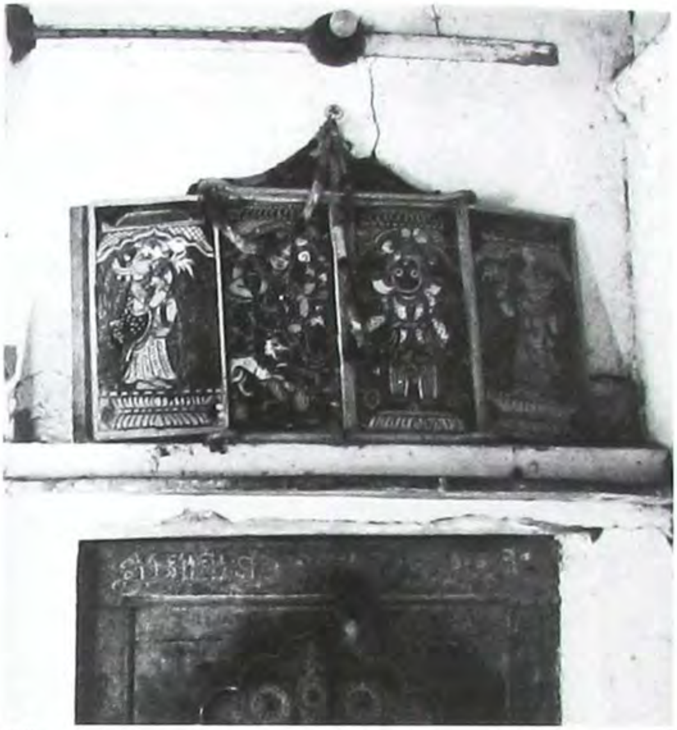


506

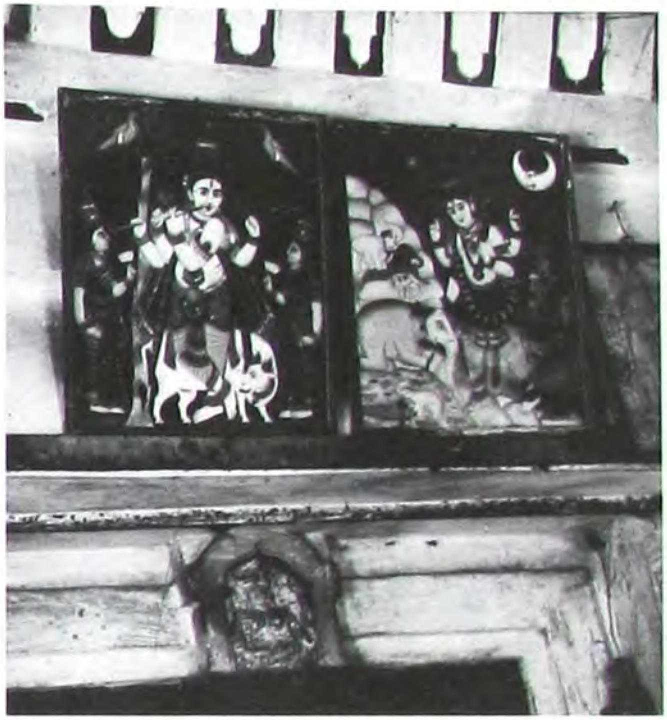


507

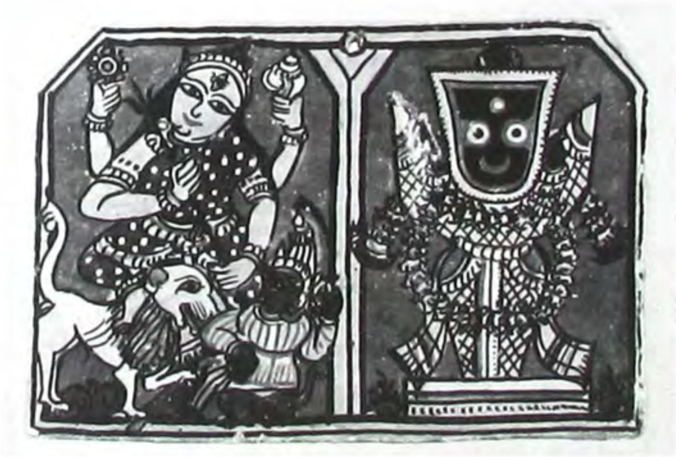
505–507 Triptychon. Siva und seine Sakti. 1979. Parlakhemundi (Ganjam-D.)



508



509



510

511

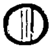
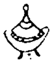
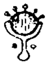
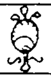
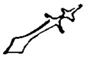
508 *Durga madhava*-Schrein. Parlakhemundi (Ganjam-D.)
509 Hinterglasmalereien. Tekkali (A. P.)
510 *Durga madhava*-Tafel. Dharakot (Ganjam D.)
511 Bilder und Figuren im Paicha *matha*, Digapahandi (Ganjam-D.)

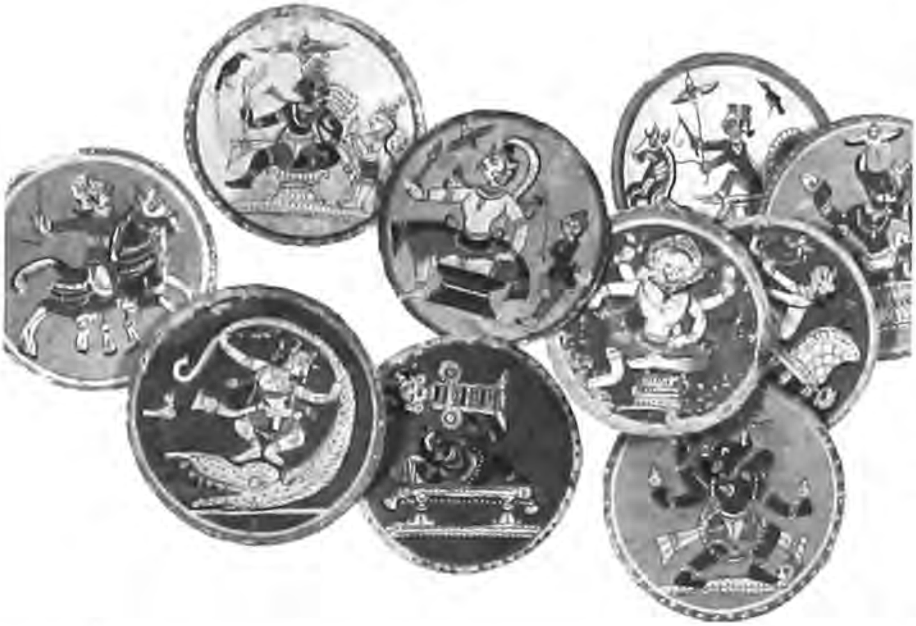
Spielkarten

Über indische Spielkarten gibt es die ausgezeichnete Monographie von R. von Leyden (1977), in der auch Spiele aus Orissa ausführlich beschrieben und abgebildet werden. Es gibt mehrere Kartenspiel-Arten. Kartenspiele werden in Orissa *sara* genannt. Die üblichen Formen sind das *ath rangi sara*, das Acht-Farben-Kartenspiel (auch *tipa sara* genannt) mit je zehn Zahl- und zwei Figurenkarten (das dem «Moghul Ganjifa» mit seinen 96 Blatt und den Zeichen entspricht). Dann gibt es das *dasavatara sara* mit 120 Karten, bzw. um zwei Farben erweitert (Ganesa und Karttikeya) mit 144 Karten, dann das *astamalla sara*, bei dem die Figurenkarten Themen des *Krisna lila* aufnehmen, nämlich Krisnas Kampf mit Ringern und Dämonen an Kamsas Hof, dann das *banda sara*, die Karten mit erotischen Themen, bei denen den *raja*-König ein Liebespaar, den *mantri*-Wesir eine einzelne Figur auszeichnet, und schliesslich das *ratha hati sara*, ebenfalls von acht Farben, bei dem Wagen und Elefant auf den beiden Figurenkarten abgebildet sind. Bei allen Farben können die Zahlen durch verschiedene Vögel (*cadhei sara* genannt) oder durch dem Mogul Ganjifa ähnliche Zeichen wiedergegeben sein. Etwas Ausgefallenes ist das Ramayana-Spiel von Sonepur, das nach v. Leyden (1977: 106–109) 12 Farben bzw. 144 Karten hat, wobei auf der einen Hälfte die Armee Ramas, auf der anderen diejenige Ravanas abgebildet ist. Letztere sind mit muslimischen Beinkleidern gezeichnete Dämonen, unter den Helfern Ramas treten Affen und Bären und der zu Rama und Laksmana übergelaufene Bibhisana auf. Die Farben sind leuchtend, grell türkisblau, krapprot, rosa, ultramarin, indigo, u. a., die Zahlzeichen der Armee Ramas sind Soldaten, diejenigen der Armee Ravanas verschiedene Waffen.

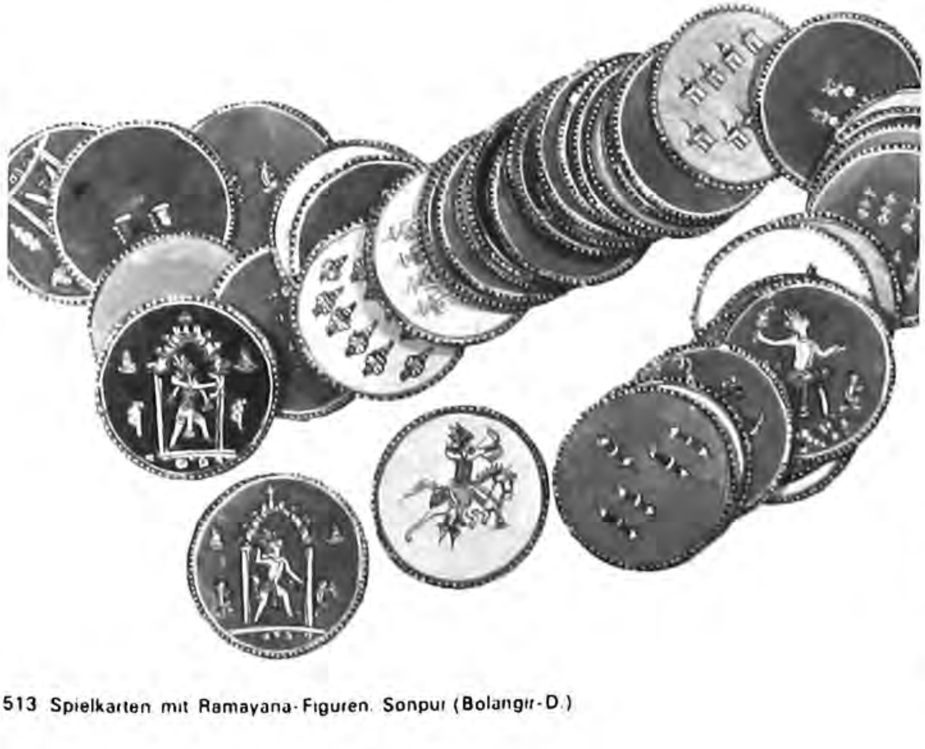
Die komplexen Spielregeln des *ath rangi sara*, des am häufigsten in Orissa gespielten Kartenspieles, seien im folgenden zusammengefasst und vereinfacht (aber spielbar) wiedergegeben: Im folgenden erklären wir zusammengefasst die Spielregeln zum *astamalla* sara, das dem Mogul Ganjifa mit 96 Blatt und acht Farben entspricht. Es gibt jeweils zwei Figurenkarten, *raja*, König, und *mantri*, Minister, genannt. Dieses sind immer die höchsten Karten einer Farbe. Die acht Farben heissen in Orissa nicht immer gleich, im Ganjam-Distrikt sind folgende Bezeichnungen üblich:

Sonnengruppe

Name		Grundfarbe		Symbol	
(1)	*surya*/Sonne	blau		Sonne	1er am höchsten
(2)	*kumanca*	gelb		Kissen	10er am niedersten
(3)	*barata*	rot		Kissen	
(4)	*cengu*	grün		Stern	
		Mondgruppe			
(5)	*candra*/Mond	schwarz		Mond	1er am niedersten
(6)	*gulam*	weiss		Turban	10er am höchsten
(7)	*fula*	braun		Blume	
(8)	*someswara*	karmesin		Keule	



512 Spielkarten mit visnuitischen Themen. Jayapur (Koraput-D.)



513 Spielkarten mit Ramayana-Figuren. Sonpur (Bolangir-D.)

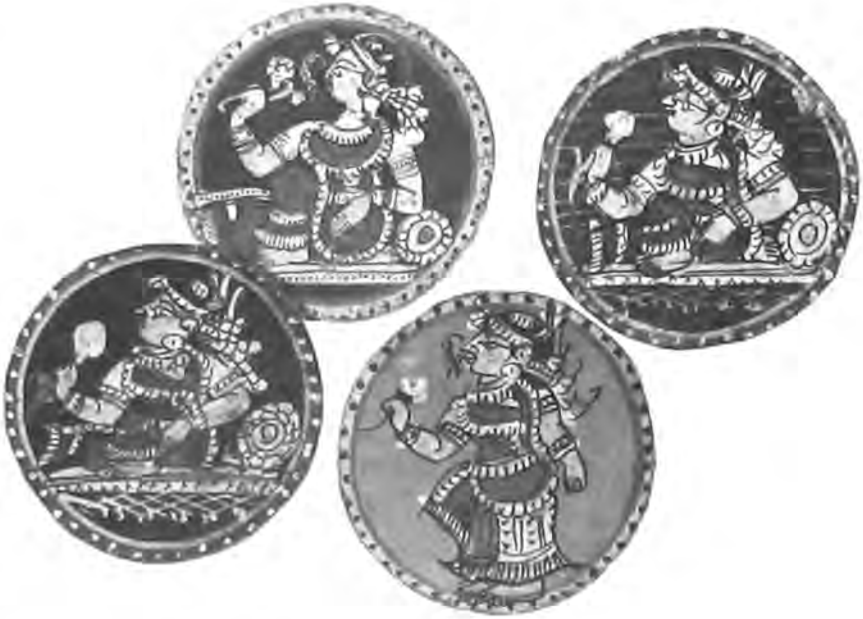
Diese lokal gebräuchlichen Bezeichnungen entsprechen denjenigen sonst in Indien üblichen (von Leyden, 1977, S.17): 1 = *surkh* (Goldmünze), 2 = *qimas* (Kissen), 3 = *barat* (Schriftstück), 4 = *cang* (Leier); 5 = *safed* (weiss, Silbermünze), 6 = *gulam* (Rose, Harem), 7 = *taj* (Krone), 8 = *samser* (Säbel).

Vor allem die Karten der Minister und Raja sind in Orissa vielartig ausgestaltet. Häufig sitzt der König auf einem Prozessionswagen, der Minister reitet auf einem Elefanten oder einem Pferd. Als Königskarte gilt auch *Navagunjara,* das aus verschiedenen Tieren zusammengesetzte Wesen, die kosmische Erscheinungsform von Visnu, wie sie sich dem Arjuna zeigte. Dieser wird mit gefalteten Händen und einem Pfeilbogen dargestellt und bildet die Ministerkarte.

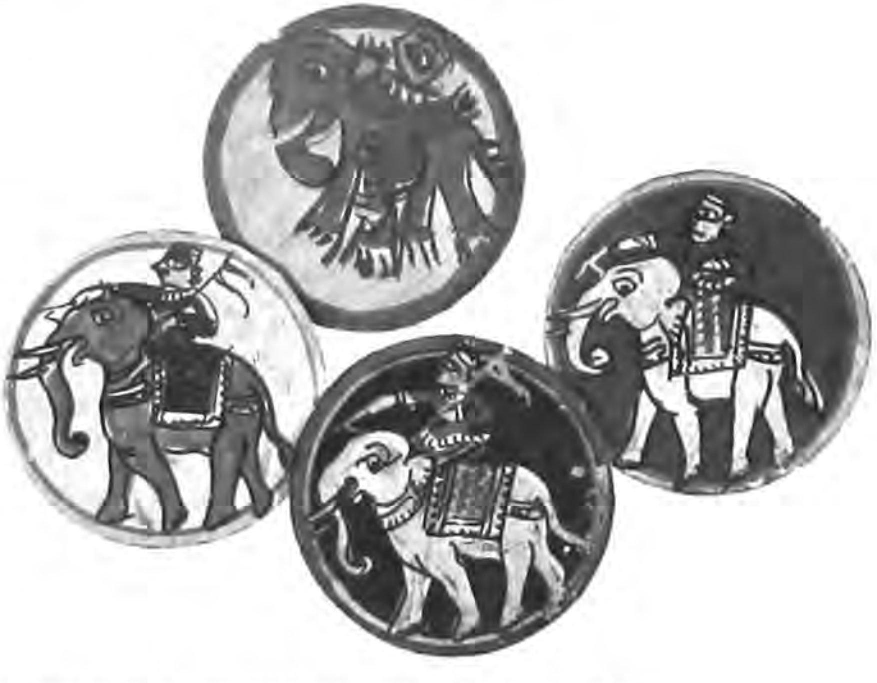
Die Spielregeln sind kompliziert und variabel. Das folgende ist eine spielbare, leicht vereinfachte Form. Überall werden nur die gewonnenen Stiche gezählt; man spielt zu viert. Die Karten werden gründlich gemischt und alle verteilt.

Jeder Spieler sortiert zunächst seine Karten nach Farben. Man scheidet dabei sofort alle schlechten Karten aus: Von der Sonnengruppe (also Farben 1–4) fallen die hohen Zahlenkarten (etwa 6er bis 10er) weg, denn bei diesen Farben stechen alle von unten nach oben, d. h. ein 1er ist höher als ein 2er oder 3er; von der Mondgruppe (also Farben 5–8) entfallen die niederen Zahlenkarten (etwa 1er bis 4er), weil bei diesen Farben die höheren Zahlen die niederen stechen, also die 10er die 9er oder 8er. Die schlechten Karten verwendet man als Anfänger als beliebige Abwurfkarten. Viele Spieler in Orissa machen daraus ein Häufchen, das man bei Spielbeginn langsam aufbraucht, wobei man die allerschlechtesten Karten immer obenauf legt. Man kann die schlechten Karten aber auch bei den betreffenden Farben hintenan einreihen, hat aber dann eine sehr volle Hand... Auch behalten viele diese schlechten Karten nicht im Gedächtnis, sondern konzentrieren sich auf «gewinnträchtige» Karten, obwohl in Sequenz unter Umständen auch schlechte Karten zu Stichkarten werden können.

Die guten Karten werden nach Farben und nach Stichmöglichkeit gereiht, also König, Minister und hohe oder niedere Zahlenwerte, je nach der Zugehörigkeit zu Sonnen- bzw. Mondgruppe. Später kann man noch alle Stichkarten separieren. Der Besitzer der «höchsten» Stichkarte, die in Oriya *hukum* genannt werden, beginnt: Das ist tags, also vor Sonnenuntergang, die Königskarte der *surya*-Sequenz (Sonne) und nachts die Königskarte der *candra*-Sequenz (Mond). Diese Karte wird zusammen mit einer zweiten, ganz schlechten Karte irgendeiner Farbe ausgelegt, und alle Spieler geben dazu jeweils zwei Abwurfkarten (Farbe gleichgültig) ab. Der *hukum*-Besitzer nimmt diese beiden Anfangsstiche zu sich. Er legt jetzt alle sicheren Stiche (d. h. alle *hukum*-Stichkarten) gemeinsam aus, also alle Könige, und wenn er dazu hat, auch Minister, bzw. die höchsten Zahlen (wie 10er oder 1er, je nach dem) von den verschiedenen Farben. Alle anderen Spieler werfen die gleiche Zahl an (schlechten) Karten dazu ab. Farbzugehörigkeit wird nicht beachtet. Der *hukum*-Besitzer nimmt die Stiche als Gewinne an sich. Dann gibt er das Spiel ab. Entweder (Variante 1) spielt er jetzt irgendeine (schlechte) Einzelkarte aus, und der Besitzer des zu dieser Farbe gehörenden Bocks *(hukum)* gewinnt den Stich und spielt anschliessend seine *hukum*-Karten aus, als Gruppe oder auch einzeln (s. unten), oder aber (Variante 2) derjenige, der das Spiel abgibt, mischt selbst seine Karten und lässt sein Gegenüber eine Karte ziehen, die dann ausgelegt wird und das weitere Spiel bestimmt. Liegen Einzelkarten vor, so muss man Farbe bekennen, und die höchste Karte gewinnt jeweils den Stich und erlaubt dem Gewinner



514 Spielkarten mit Frauen als Figurenkarten. Chikiti (Ganjam-D.)



516 Figurenkarten aus verschiedenen Werkstätten. Chikiti (Ganjam-D.)

dann, seinen nächsten Bock oder seine Gruppe von Böcken auszuspielen. Da gute Spieler alle Karten im Kopf haben, wissen sie genau, wenn sie selbst keine Böcke mehr haben und das Spiel weitergeben müssen. Dann lassen sie eine Karte ziehen, d.h. das Schicksal entscheidet. Weniger geübten Spielern wird geraten, die simplere Variante zu wählen und jeweils einen «möglichen» Bock oder sonst eine Karte spielen zu lassen. Bei allen Einzelkarten (aber nur dann!) muss Farbe bekannt werden. Man kann natürlich mehrere Karten derselben Farbe auf einmal auslegen. Auch dann müssen die anderen Spieler Farbe bekennen. Wer am Schluss die meisten Stiche gemacht hat, ist Gewinner.

Die Sitzordnung bestimmt man in Orissa oft folgendermassen: Die Karten werden gemischt, und jeder Spieler zieht eine einzelne Karte. Wer eine 1, 5 oder 9 hat, sitzt im Norden; wer eine 2, 6 oder 10 hat, im Osten; wer eine 3, 7 oder einen Minister hat, im Süden, und wer eine 4, 8 oder einen König zieht, im Westen. Dann werden alle Karten zurückgegeben und gemeinsam mit dem Restpack gemischt.

Wenn mehrere Karten der gleichen Region (also zwei 2er oder eine 6er und eine 10er) gezogen werden, so müssen diese Spieler noch ein zweites Mal Karten ziehen, während die anderen Spieler schon ihre festen Regionen zugeteilt erhalten. Der letzte muss mit dem Platz Vorlieb nehmen, der noch offen ist.

Die Karten werden in etwa vier gleichgrosse Häufchen geteilt, dann von den vier Spielern gemischt und verdeckt zurück in die Mitte aufeinander gelegt. Ein Spieler (der Kartenbesitzer) hebt dann ab. Der Reihe nach, rechts neben dem Kartenbesitzer beginnend, zieht dann jeder eine Einzelkarte. Entspricht diese seinem Sitz (also der im Norden sitzende Spieler muss eine 1, 5 oder 9 ziehen), so darf dieser austeilen, andernfalls versucht der ihm zur Rechten sitzende sein Glück usw. Wer dann als zweiter auch noch seine Regionenkarte zieht, hat das Recht abzuheben.

Der Austeilende mischt nun noch einmal alle Karten, lässt abheben und verteilt gegen den Uhrzeigersinn an jeden Spieler jeweils vier Karten, bis alle 96 Karten ausgeteilt sind. Es hat somit jeder der vier Spieler 24 Karten in den Händen.

Ein Match bestünde somit aus 24 Stichen, ein «absolutes Mehr» (bei dem man das Spiel abbrechen kann) aus 13 Stichen und ein Gewinn aus der relativ höchsten Gewinnzahl. Drei Rundengewinne ergeben einen Sieg. Dann werden die Plätze wieder neu bestimmt.

Es gibt auch Spiele, die eine «Halbzeit» kennen, dass also für die ersten 12 Stiche andere Regeln gelten als für die letzten. Manchmal muss auch der Gewinner der meisten Stiche einer Runde auch noch den letzten Stich machen, damit die Runde als gewonnen gerechnet wird. Und schliesslich gibt es Spiele, bei denen man paarweise überkreuz spielt.

Werkverfahren bei der Herstellung von Spielkarten in Raghurajpur

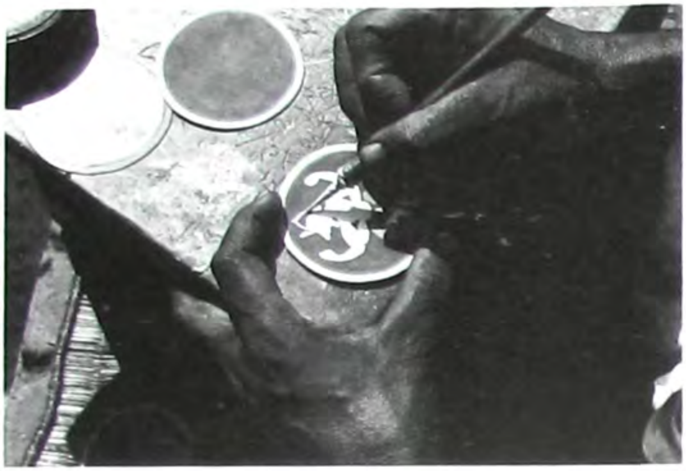
Als Beispiel für traditionelle *pata*-Malerei schildern wir zusammenfassend die Herstellung einer Spielkarte in Raghurajpur bei Puri durch Jagannatha Mahapatra, einen Meister im Malen, der vor einigen Jahren vom All India Handicrafts Board eine Auszeichnung erhalten hat.

Das hübsche, alte Malerdorf Raghurajpur liegt etwa 15 km von Puri entfernt. Man erreicht es, indem man bei Pipli abzweigt und auf dem Lehmweg zu dem Strassendorf mit den Strohdachhäusern etwa 20 Minuten wandert. Im Dorf leben mehrere Malerfamilien. Der berühmteste Meister des Dorfes ist Jagannatha Mahapatra, der in einem Gehöft wohnt, das den nachbarlichen gleicht (s. S. 59). Ein Vorderhaus dient als Werkstatt und Verkaufsraum, ein vertiefter Innenhof zum Ausbreiten und Grundieren der Stoffe, ein Seiten- und ein Hinterhaus zum Wohnen. Die Küche ist seitlich unter einem Dach mit dem Wohnhaus. Die Backsteinwände sind mit Lehm verstrichen. Bananenstauden werfen ihre Schatten auf den Hof.

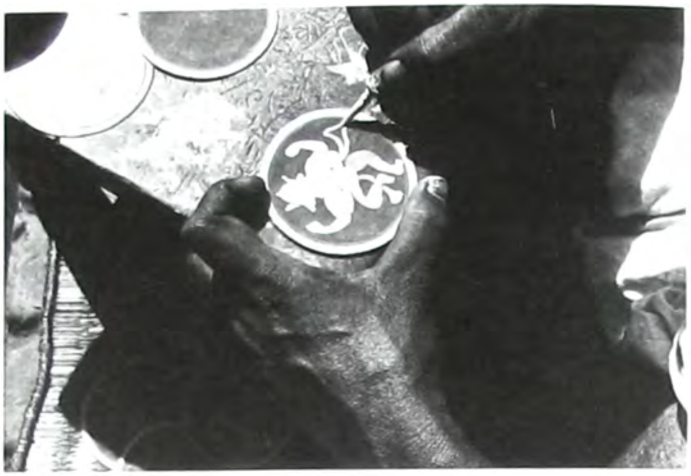
In dem Gehöft wohnen drei Brüder mit ihren Frauen und Kindern und ihre alte Mutter. Für alle wird gemeinsam gekocht. Auch scheint, trotz der verschiedenen hohen Einkommen die Grossfamilie intakt zu sein.

Der für die Spielkarten und anderen *pata*-Malereien benötigte Grund wird so vorbereitet: Der Maler sucht sich weisse Baumwolllumpen (alte Sari) und reisst davon möglichst grosse, rechteckige Bahnen ohne Löcher ab. Diese legt er auf dem (zementierten) Boden des Hofes aus. In einem Topf wird Tamarindenleim angemacht und damit das Tuch bestrichen, wobei er die ganze Hand in den Leim tunkt und dann mit der feuchten Hand über den Stoff fährt, zunächst am Rand, später im Innern, immer gleichmässig schräg streichend. Dann zieht er mit der rechten Hand das Tuch straff und streicht mit der linken darüber. Ausgespannt bleibt es am Boden kleben. Ein Loch am Rand flickt er, indem er ein etwas grösseres Stoffstückchen darüber leimt. Dann legt er eine weitere Stoffschicht darüber, streicht auch diese mit Leim ein: Zuerst klebt er die Schmalseite fest, spannt das Tuch aus, leimt den Rand ein und folgt mit der Mitte zum Schluss. Da der Stoff sehr dünn ist, zieht er noch eine dritte Schicht Stoff auf.

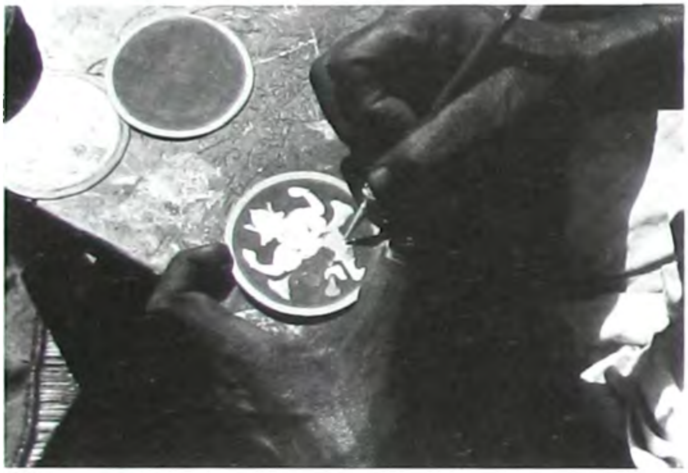
Ist das aus Lagen zusammengeleimte Tuch ein wenig trocken, so löst eine Frau es vorsichtig vom Boden, dreht es um und streckt es wieder flach auf dem Boden aus. Dann bestreicht sie die frühere Rückseite mit einer Mischung aus Tamarindenmus, Kalk und Wasser. Diese Paste wird von Hand dick aufgetragen, der wieder angefeuchtete Stoff nochmals ringsum gespannt und mit Steinen beschwert. Dann lässt man es gründlich trocknen.



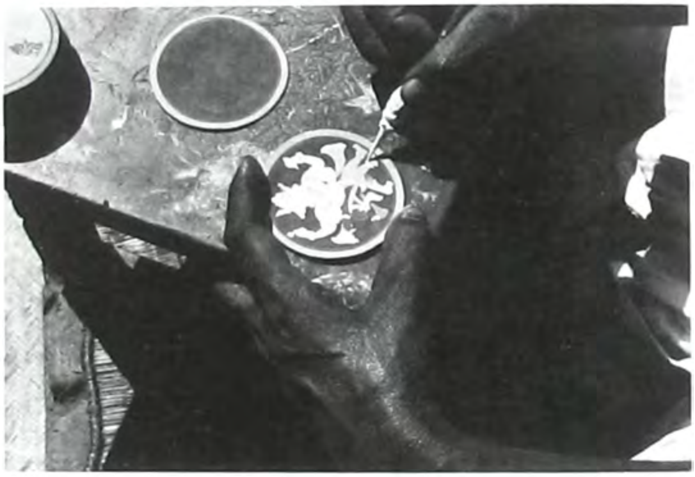
516



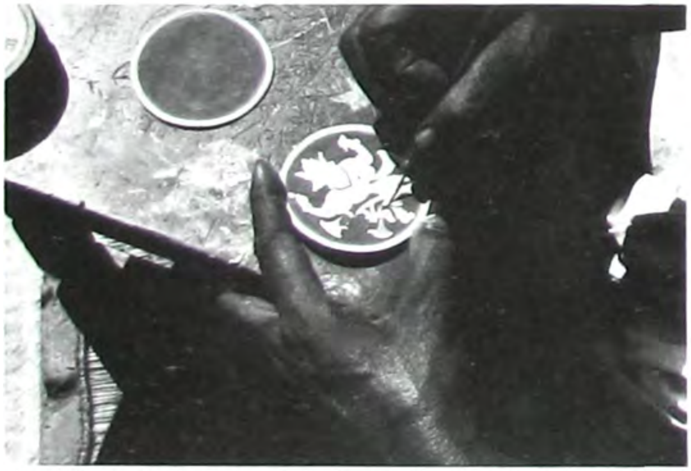
517

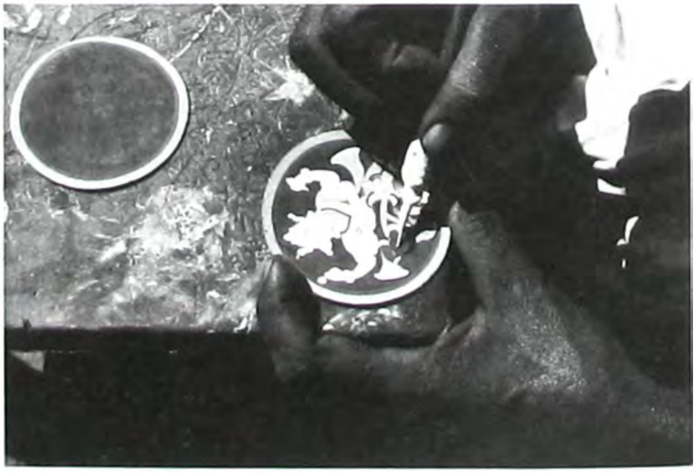


518



519





516–527 Das Malen der Figurenkarte eines *Narsimha*. Raghurajpur (Puri-D.)

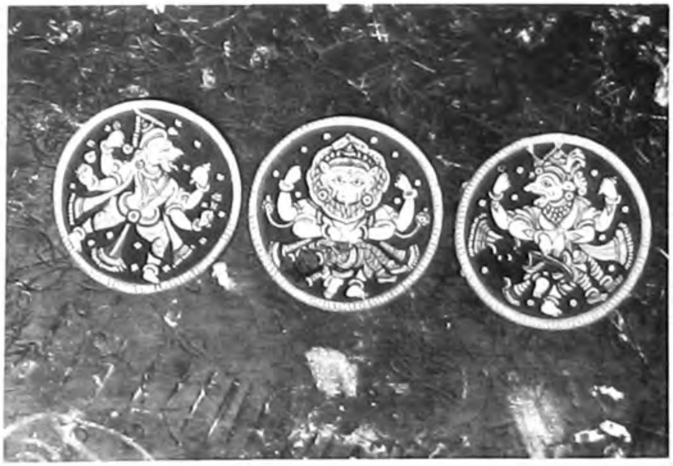
522

523

524

525

526


527

Später benetzt die Frau das *pata*-Gewebe mit Wasser, streicht es am Boden glatt, entfernt die Beschwerungssteine und reibt mit einem groben Stein zickzackförmig über das Tuch. Später dreht sie es um 90° und reibt so weiter. Dann holt sie einen feineren Polierstein und streicht mit ihm sorgfältig über das ganze Tuch, bevor sie es trocknen lässt, umwendet und auf der nur geleimten Seite gleich macht.

Für Spielkarten wird der rechteckige Stoff in Bänder geschnitten, aus denen dann die Scheiben gestanzt werden. Diese Arbeit verrichtet ein älterer Maler. Er sitzt hinter einem Holzklotz, auf den er den *pata*-Streifen legt und schneidet mit der *soma* genannten Stanze aus Eisen die Scheiben aus, indem er mit einem Hammer auf sie schlägt. Meist fallen die Scheiben heraus, nur selten muss er mit der Schere nachhelfen. (Das Wort *soma* bezeichnet in Oriya sonst das Gewicht am Balken, mit dem Wasser hochgehoben wird.)

Die ausgeschnittenen Spielkarten werden jetzt einheitlich grundiert. Eine Frau malt mit brauner Farbe die Mitte der Karten sorgfältig aus. Nur einen schmalen Rand lässt sie unbemalt. Eine trockene Karte greift sie mit Daumen und Mittelfinger der linken Hand im Zentrum und dreht sie am Rand mit dem Zeigefinger gleichmässig, während sie mit der rechten den fast senkrecht geführten Pinsel etwas vom Rand entfernt aufsetzt, den kleinen Finger aufstützt und kurze Striche zieht, während sie die Karte dreht. So erhält sie einen gleichmässigen, randparallelen Kreis, den sie braun ausmalt. Anschliessend ergreift sie den Pinsel mit der gelben Farbe, um den Rand anzumalen. Diesmal hält sie den Pinsel still am Rand, zwischen Mittelfinger und Zeigefinger die Pinselspitze fixierend, während sie wie zuvor mit der Linken die Karte gleichmässig dreht. Schliesslich zieht sie mit Orangerot noch einen Strich über die Farbgrenze.

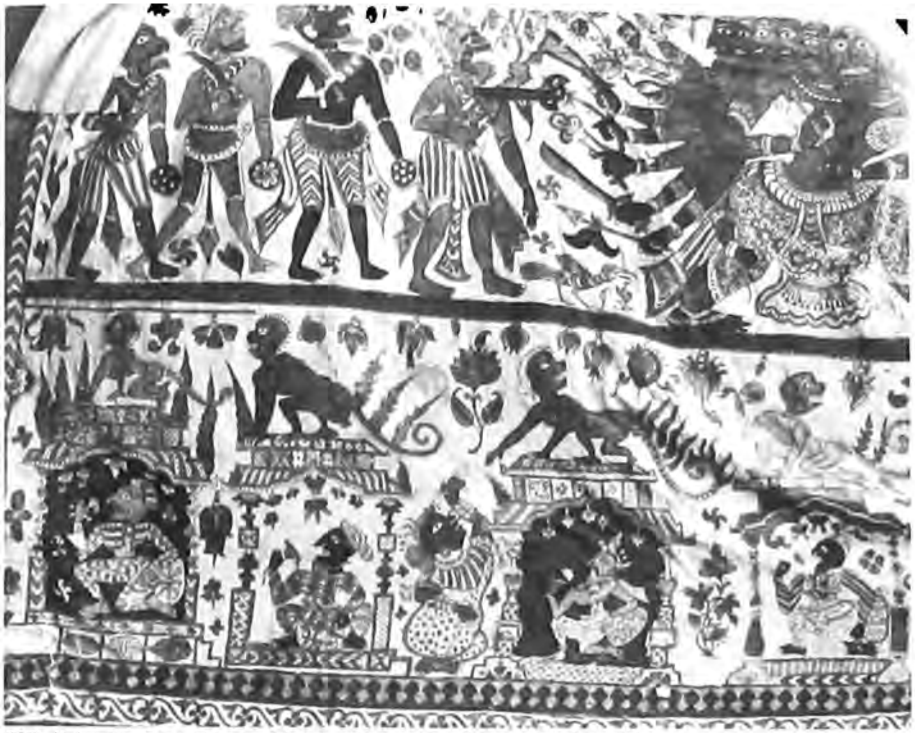
Die so vorbereiteten Karten werden dem Meistermaler gegeben, wenn besonders schöne Figuren gemalt werden müssen. Die Zahlkarten aber stellen die anderen Familienmitglieder her.

Der Maler sitzt kreuzbeinig auf einer Matte am Boden und hat um sich die Kokosnussschalen, in welchen die jetzt ausgetrockneten Farben mit Wasser wieder angemacht werden. Auf einem niederen Tischchen liegen die vorbereiteten, grundierten runden Karten, rechterhand am Boden die Bambusröhre mit den Pinseln und die Farbschälchen auf Ringen, die ein Umkippen verhindern. Der Maler arbeitet äusserst konzentriert, rasch und konsequent, makellos, ohne je zu retouchieren, hält nie inne, sondern setzt Farbe nach Farbe, Strich an Strich. Er spricht bei der Arbeit selten, kaut ein, zwei Betel-Blätter. Im Prinzip arbeitet er von unten nach oben, meist auf Symmetrie achtend (d. h. nach dem einen Fuss auch gleich den anderen malend).

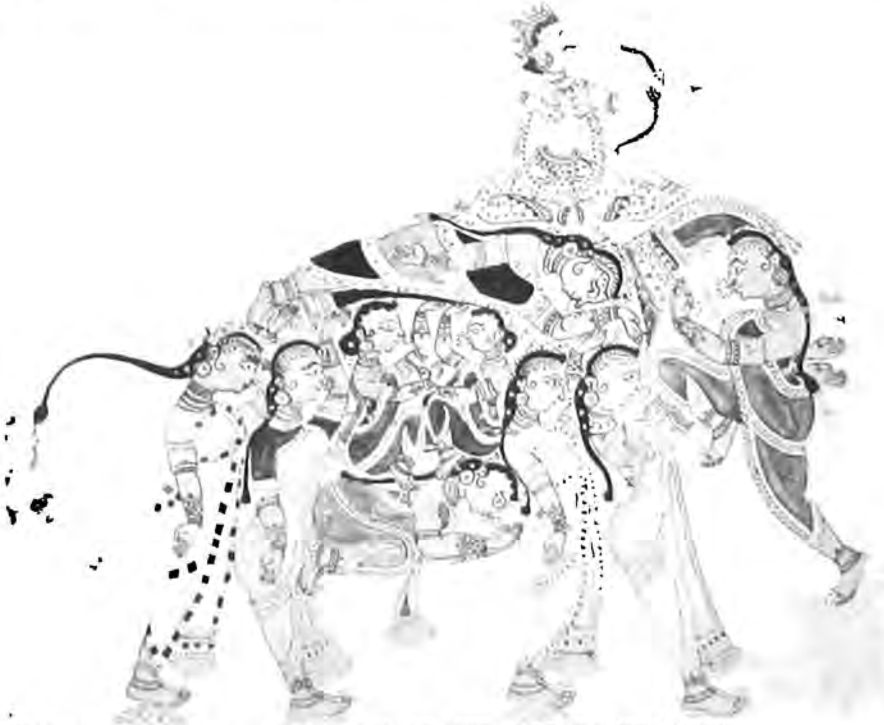
Auf den braunen Grund malt er zunächst mit einem dichten Pinsel in Weiss die Form des Narsimha, wobei er schon jetzt im Gesicht die kräftige Nase, das offene Maul auspinselt. Mit Gelb werden anschliessend die Krone und der Schmuck aufgetragen, mit Blau das *dhoti*-Lendentuch des stehenden Gottes, dann wieder mit Gelb das Umschlagtuch des Gottes und mit Grün der Oberkörper des übers Knie gelegten Dämonenkönigs Hiranyakasipu, später mit Gelb sein Lendentuch und seine Beine, die nun teilweise das Blau des *dhoti*- von Narasimha überdecken. Als nächstes wird mit einem feineren Pinsel Weiss aufgetragen, und zwar vor allem als Streifen über dem Gelb, um Borten oder Schmuck hervorzuheben. Mit einem ganz feinen Pinsel zieht der Maler nun schwarze Linien ein. Er beginnt mit der Halskette und fährt mit dem unteren Gewandsaum fort, malt dem Dämonenkönig das üppige Haar ein, zieht noch ein paar Linien in dessen Körper und wechselt dann noch einmal den Pinsel zu Weiss, um dem Dämonen das Auge aufzutragen. Dann umrahmt er Fussringe, strichelt die Bordüre von Narasimhas Schultertuch und umzieht dann das Gesicht des Dämonen mit einer markanten Linie, wobei er an der Nasenspitze neu ansetzt, sonst aber oft in einem Zug auch spitze Winkel umzieht. Er malt den Kopf mit den Innenformen, auch dem Auge, fertig und zeichnet dann die Umrisse und Details von Narasimhas Kleidern, dann die Arme und Hände und anschliessend das Gesicht mit Kinnbacken, Maul, Nase, Augen, Augenbraue, ja sogar Augapfel. Erst dann wird der Halsmähnenschmuck, werden die Kleiderfalten schwarz eingezogen. Mit Rot werden nun ganz wenige und sehr feine Striche gezogen, so auf den Schultern auf dem Tuch und im äussersten Augenwinkel. Dann greift der Maler nochmals zum weissen Pinsel, tupft Quasten an den Schal, malt ins offene Maul des Narasimha eine Zunge und auf die Krone noch einen Federschmuck, füllt den Raum um die Figurengruppe mit kleinen Kringeln und strichelt zum Abschluss den gelben Rand.

Sind alle Karten eines Spieles gemalt, so wird allen die Rückseite in einem einzigen Farbton angemalt. Dies macht meist einer der älteren Männer. Er tunkt seinen Zeigefinger in die rote Farbe und bestreicht damit zuerst den Rand der Karten. Dann malt er mit dem Pinsel die Rückseiten an.

Sind die Spielkarten trocken, so werden sie lackiert. Der Maler bläst die Glut in einer Kochstelle an und formt aus einem weichen Baumwollfetzen einen Bausch. Das Lackklümpchen an der Spitze eines Stöckchens erwärmt er über der Glut, bis es schmilzt. Zwei Tropfen fallen auf die Rückseite der Spielkarte, der Maler verstreicht sie sofort mit dem Stoffbausch. Er hält die Karte mit der Bildseite nach unten über die Glut, stützt sie dann auf dem lehmigen Rand der Feuerstelle ab, dreht sie sorgfältig und verstreicht dann zuerst



528 *Kalamkar*-Fragment aus Khurda. Orissa State Museum. Bhubaneswar



529 *Kama kunjara.* Kama auf Komposit-Elefant. Malerei auf Papier. Bhubaneswar

den Lack auf der Rückseite, dann auch mit demselben Bausch den Rest auf der Vorderseite.
Später werden die Spielkarten nach Farben sortiert, gebündelt und mit einer Baumwollschnur umwickelt bzw. in altes Zeitungspapier verpackt.
Die meisten Spielkarten werden von den Malern direkt verkauft. Aber manchmal kann man auch in Städten ohne Malersiedlungen Pakete von diesen *sara*-Spielkarten in Läden mit Haushaltswaren oder mit Zigaretten und Betel-Blättern kaufen.

Malerei auf Stoff

Vorzügliche und hochinteressante *kalamkar*-Stoffe, die in einem sehr lebendigen, leicht volkstümlichen, frischen, fast karikaturistischen Stil gemalt sind, stammen aus dem Besitz des Fürsten von Khurda (heute im Orissa State Museum). Die grossen Stoffstücke sollen früher als Rückendecken für Elefanten bei Prozessionen gedient haben. Auf weissem Grund sind vielfarbig Szenen aus dem Ramayana dargestellt. (Wir behalten uns vor, hierüber bald eine kleine Monographie zu schreiben.)

Malerei auf Töpfen und Kalebassen

Mit Farben, wie sie für *pata*-Bilder verwendet werden, malen die *citrakara*-Maler von Parlakhemundi und wohl auch an anderen Orten des Ganjam-Distrikts auch direkt und ohne Stoffgrundierung auf frisch gebrannte, kugelige Tontöpfe, die Maler von Sonepur auf grosse Kürbiskalebassen. Beide werden mit *dasavatara*-Motiven, den zehn Inkarnationen von Visnu, überzogen und dann bei den *janughanta parasurama*-Auftritten verwendet. Ein junger Mann verkleidet sich als Gott Parasurama, schminkt sich, hüllt sich in ein Tuch, knüpft Glocken knapp unter seine Knie und nimmt eine grosse Axt in die rechte und den bemalten Topf oder die Kalebasse in die linke Hand, das Gefäss auf der Schulter tragend. Ihn begleitet meist ein zweiter Mann, der als Rama mit dem Bogen verkleidet ist. Sie singen sich nun in Dialogform Lieder zu, wobei Parasurama den Rama mit dem Bogen zum Duell auffordert und dabei dessen von Siva geschenkten *dhanu*-Bogen zerbricht. So beweist er seine Überlegenheit. Dabei bewegen sich die beiden Akteure vom einen Ende der Strasse zum anderen. Sie betteln nicht, aber die Bewohner geben ihnen gerne Münzen in ihr Gefäss.

Bei den *dasavatara*-Szenen nimmt immer Jagannatha die Stelle von Krisna ein. Erstaunlicherweise wurde Kalki, der kommende Visnu, der auf einem Pferd reitet von den Malern in Parlakhemundi als Hayagriva bezeichnet (und dieser ersetzt auffallenderweise am Virinji Narayana-Tempel von Buguda diese *avatara*-Form von Visnu).

530 *Dasavatara*-Malerei Tontopf Parlakhemundi
531 *Dasavatara*-Malerei auf Kalebasse Sonpur

Malerei auf Papier

Bis vor kurzem waren nur sehr wenige Malereien auf Papier aus Orissa bekannt, praktisch nur zwei Werkgruppen. Die eine, Einzelblätter aus dem Besitz der Rajas von Nayagarh und heute im Ashutosh Museum von Calcutta, stellt u. a. den Besuch einer muslimischen Gesandtschaft bei dem Raja von Khurda dar bzw. umfasst Skizzen zu Szenen mit Frauen am Ufer der Yamuna. Diese Bilder sind von ihren Entdeckern (D. P. Ghosh, 1941, und D. Barrett-B. Gray, 1963: 72)noch ins 17. Jh. bzw. sogar um 1550, von anderen Kunsthistorikern (so S. Kramrisch, 1954: 227, und E. und R. L. Waldschmidt, 1971: 196) ins 19. Jh. datiert worden. Auffallend ist in jedem Fall «die prächtige Farbgebung und technische Vollendung der Zeichnung wie auch die hervorragende Charakterisierung der Gesichter» (Barrett, 1963: 75). Erstaunlich ähnlich sind diese Blätter den Wandmalereien am Virinji Narayana-Tempel von Buguda (Ganjam-Distrikt), die vermutlich zu Beginn des 19. Jh. gemalt worden sind.

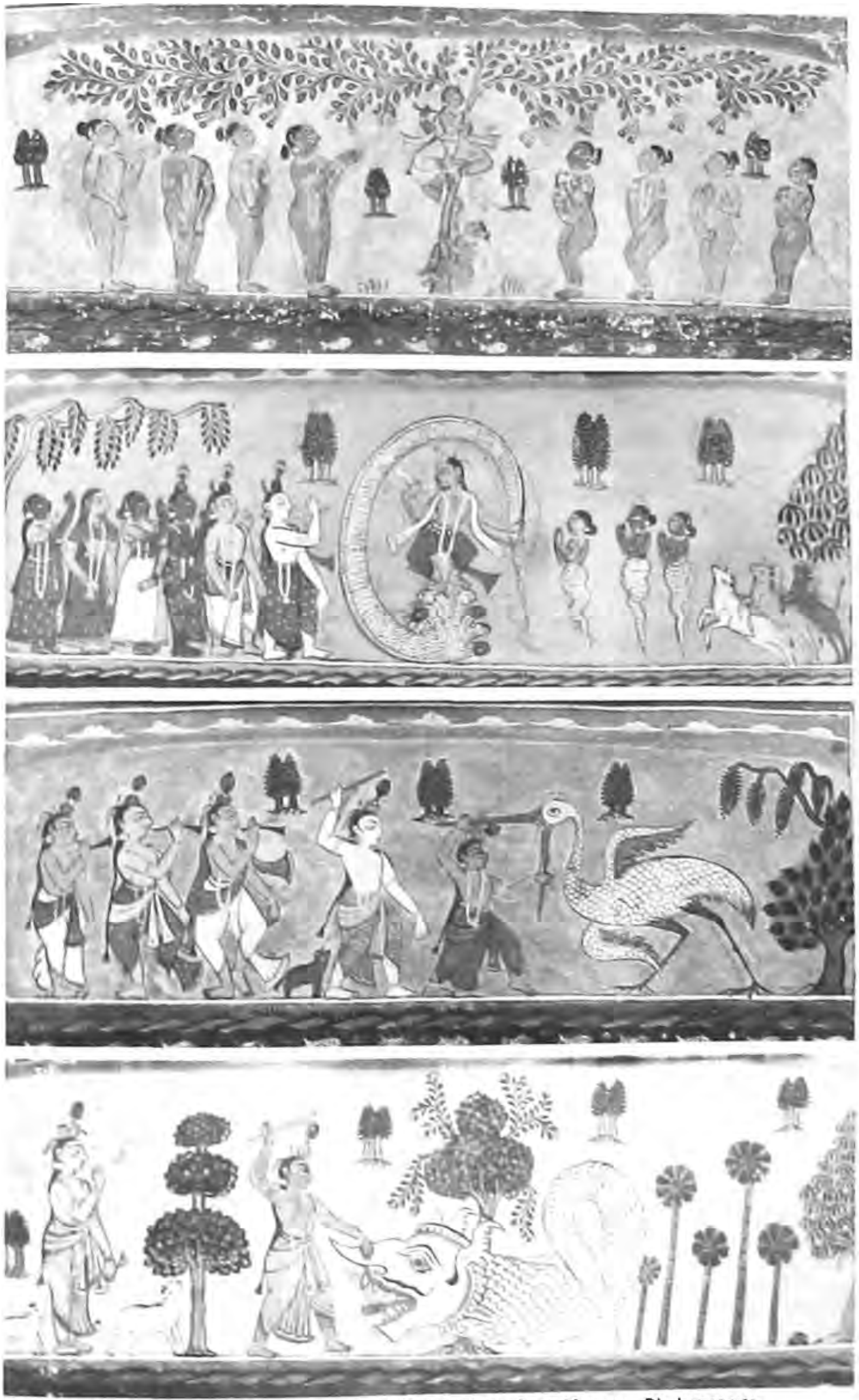
Von der zweiten Werkgruppe, Blätter zu einem Gitagovinda-Manuskript, befinden sich einzelne Folios in der Sammlung der Benares Hindu University, im National Museum in New Delhi und im British Museum London. Das Manuskript wird allgemein um 1800 datiert. Die Blätter sind hochformatig, die Sanskrit-Verse auf weissem Grund werden von einer Wellenbandborte mit Blüten gerahmt. Auf stark farbigem Grund, umgeben von üppig rankenden Bäumen, ereignet sich meist auf zwei Ebenen das Liebesgeschehen. Die Gesichter der Personen sind immer im Profil wiedergegeben, mit grossen weissen Augen und zentraler Pupille, mit dickem Kinn, einer Halsfalte, kurzer Stirn und stark ausgeprägten Mundwinkeln. Die Körper sind eher plump, ihre Kleidung dicht gemustert, der Schmuck üppig. Trotz aller Farbenpracht sind die Bilder noch sehr graphisch gearbeitet, schwarze Umrisslinien bestimmen die Formen. Einen stilistischen Einfluss aus Guler im Kangra-Tal (Busson, 1979: 114) lässt sich aber u. M. nicht erkennen.

Im Orissa State Museum werden verschiedene Malereien auf Papier aufbewahrt, von denen einige vermutlich ins 19. Jh. zu datieren sind. Ein Einzelblatt zeigt Kama, den Liebesgott, auf einem aus neun Frauen gebildeten Elefanten reitend. Das Bild steht noch ganz in der Tradition der späten Palmblattgravierungen bzw. der *pata*-Malerei (wo dieses Sujet ebenfalls vorkommt). – Im selben Museum wird ein *bhagavata purana*-Papiermanuskript aufbewahrt. Die querformatigen Bilder – Szenen aus Krisnas Leben am Yamuna-Fluss – unterscheiden sich merklich von den früher erwähnten. Über dem hellen Hintergrund mit kleinen Bäumen auf Hügelchen liegt hoch der Horizont mit Wolkenbändern. Die Figuren sind auf einer Standfläche locker gereiht, die Vegetation beschränkt sich auf einzelne flächig füllend gemalte Bäume, die weit mehr in der Tradition des westlichen und zentralen Indiens stehen als derjenigen von Orissa. Auch die Gesichter mit den schlanken Profilen lassen sich nur schwer als diejenigen von Orissa einordnen. – Ein ähnliches Manuskript aus Orissa in Bhubaneswar mit denselben Stilmischungen zeigt z. B. ein *ras mandala* in Lotos-Form, das acht Musikantinnen umgeben. Hier sind diese Figuren in einen hellen Hintergrund mit Hügeln und Miniaturbäumen gesetzt, und auch der hohe Horizont mit dem Vollmond erscheint. Durchaus vergleichbar ist dies Blatt sowohl mit den nachfolgenden Manuskriptseiten wie den Stahlstichen, die 1770 datiert und nicht unbedingt in Indien angefertigt sind (s. Katalog von Christie's London, 1979: Nr. 171). – Weit mehr dem Stil der lokalen Palmblattgravierungen entspricht ein Blatt, das Krisna und die *gopi*-Hirtinnen am Ufer der Yamuna zeigt. Krisna hat sich einen Dorn in die

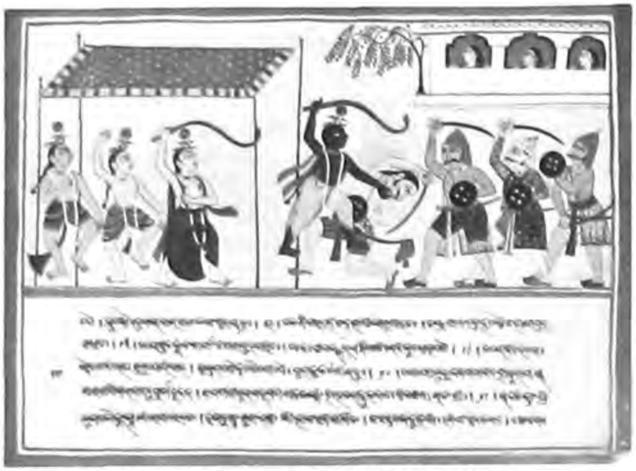
Ferse getreten, sein Fuss wird von Mädchen gestützt. Aber wie missverstanden wirkt hier der Vordergrund. Was in Zentralindien oder auch in Rajasthan Wasserwirbel bedeutet, erscheint hier wie umgepflügtes Erdreich. Doch sind die Bäume wieder zu fiederigen Ranken aufgelöst, die Gesichter mit dem typischen Doppelkinn geziert, die Körper gedrungen gestaltet und üppig geschmückt. Es ist denkbar, dass eine Adaption fremder Bildvorstellungen durch lokale Maler stattgefunden hat.

Seit einigen Jahren sind zwei *bhagavata purana*-Papiermanuskripte bekannt, das eine mit einem in Oriya (Karana-Typen) geschriebenen Sanskrit-Text (s. Christie's Katalog, New York, Mai 1978: Nr. 91), das andere in Devanagari geschrieben (s. Christie's Katalog, London, April 1979: Nr. 180). Beide Manuskripte sind einander sehr ähnlich und sind ohne Zweifel aus derselben Werkstatt wie dasjenige des Orissa State Museums, dessen Text in Devanagari geschrieben ist. Sie haben mit dem erstgenannten Manuskript z. B. die hochgesetzte Horizontlinie gemeinsam. Auch wenn man die Kleidung der Hirtinnen mit den für Orissa untypischen Röcken, Blusen und Schultertüchern als Kostüm der Telegu sprechenden Hirten in Orissa anerkennen würde, so bleiben die Stoffmuster erstaunlich fremdländisch, erinnern an solche aus dem Dekkan oder aus dem westlichen Indien. Aus einem vierten Manuskript (s. Katalog Spink & Son, London, o. J.: Nr. 118), das vermutlich ebenfalls einen *bhagavata purana*-Text oder ein Derivat, und nicht ein Mahabharata, illustriert, ist vorläufig ein Einzelblatt bekannt. Trotz des Devanagari-Textes ist es in einem markanteren Orissa-Malstil ausgeführt als die vorher erwähnten.

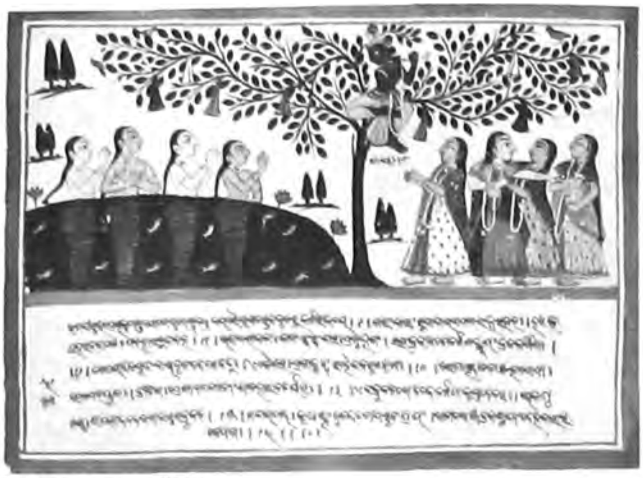
Es ist gegenwärtig noch nicht genügend Material bekannt, um die stilistisch komplexen späten Bilder auf Papier aus Orissa zu datieren.



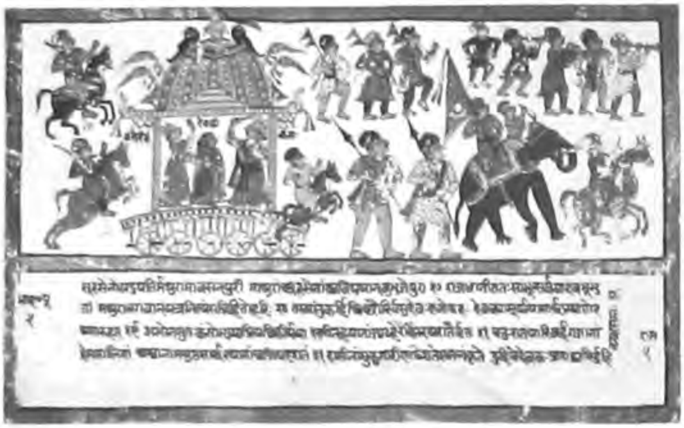
532–535 Bhagavata purana-Illustrationen auf Papier. Orissa State Museum, Bhubaneswar.



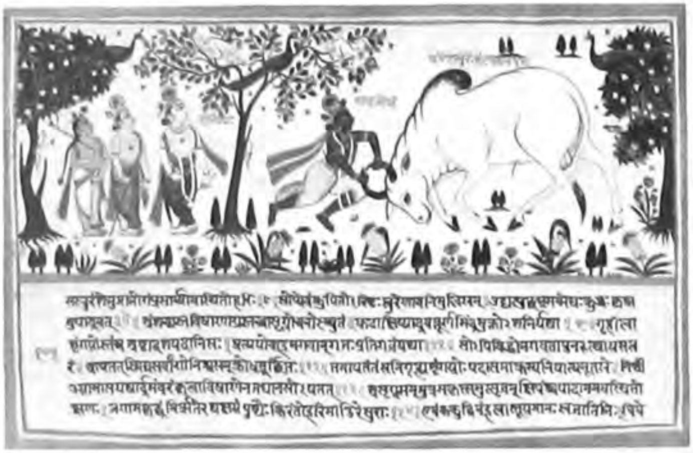
536 Krisna tötet Kamsa. Papier. Museum Rietberg Zurich



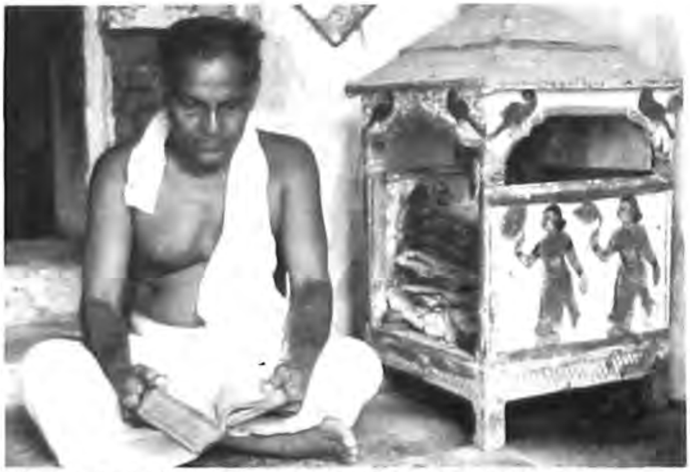
537 *Vastra harana*. Papier



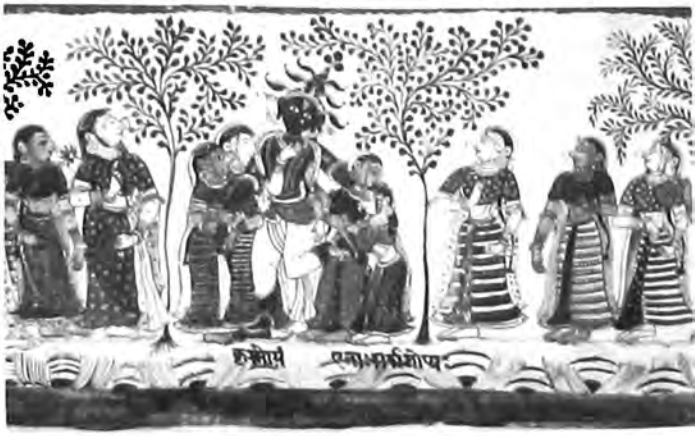
538 Prozessionsszene. Papier



539 Krisnas Kampf mit dem Stier. Papier



540 Schrein fur Manuskripte. Paicha *matha*. Digapahandi (Ganjam-D.)



541 Krisna und die Hirtenfrauen. Papier

Palmblattgravierungen

Bevor Papier in Indien hergestellt wurde, waren zu rechteckigen Streifen geschnittene Palmblätter das übliche Schreib- und Malgrundmaterial für Manuskripte. Im westlichen Indien wird seit dem 14. Jh. fast ausschliesslich Papier für Schriftstücke wie auch für Bilder verwendet, im östlichen und südlichen Indien werden noch heute rituell wichtige Manuskripte auf Palmblatt abgeschrieben. Bei aller Sorgfalt können solche Manuskripte im feuchten Klima Orissas nicht mehrere Jahrhunderte als Originale überstehen. Sie sind deshalb immer wieder kopiert worden.

Begriff, Verbreitung, illustrierte Texte

Von der grossen Menge der Palmblattmanuskripte Orissas ist nur ein ganz kleiner Teil mit eingeritzten Zeichnungen, die teilweise auch mit Farben ausgefüllt waren, illustriert. Die wenigsten Manuskripte sind mit einem datierten Kolophon ausgestattet – und diese wiederum sind mit Vorsicht zu beurteilen. Es ist wahrscheinlich, dass kein illustriertes Manuskript aus der Zeit vor dem 18. Jh. im Originalzustand in Orissa existiert. Manipulierte Daten und Kolophone sind bekannt.

Auch heute noch besitzen viele Privatpersonen als Erbstücke Palmblattmanuskripte. Diese werden in Orissa als Anzeichen für Familienbildung und Gelehrsamkeit angesehen. Besonders in den früheren *gadajat*, den von lokalen Fürsten regierten Regionen Süd-Orissas und im angrenzenden Andhra Pradesh findet man in den *sasana*-Dörfern der Brahmanen alte Privatbibliotheken mit Originalmanuskripten, während in den *bhagavata ghara*, den öffentlichen Bibliotheken der Städte und Dörfer, die Palmblattmanuskripte meist durch gedruckte Bücher ersetzt worden sind. Auch in den *matha*-Tempelheimen werden Manuskripte und Bücher aufbewahrt, ebenso in einzelnen Tempeln. Wenn Manuskripte, die als Heiligtümer angesehen werden, nicht mehr verwendbar sind, werden sie manchmal kopiert und dann im Meer, in heiligen Flüssen oder in Tempelteichen versenkt.

Die meisten illustrierten Manuskripte wurden für wohlhabende Auftraggeber angefertigt, vermutlich für fürstliche Familien wie auch für die Vorsteher von *matha*-Institutionen. Heute befinden sich die grössten Sammlungen von illustrierten Palmblattmanuskripten im Orissa State Museum in Bhubaneswar, im Sambalpur University Museum und der Berhampur University Library, abgesehen von Manuskripten in den grossen Museen Indiens, dem Ashutosh Museum in Calcutta, dem Victoria and Albert Museum in London und einzelnen Blättern oder Manuskripten in Los Angeles, Boston, Zürich, Berlin, London usw.

Bei allen Palmblattmanuskripten und Bildern sind die Ritzungen schwarz eingefärbt. Nur selten sind zusätzliche Farben verwendet, so Weiss, Gelb, Rot und Indigoblau. Der Farbauftrag geschah meist dick und undifferenziert. Da das Grundmaterial die Farben nicht aufsaugt und auch nur schwer bindet, verdecken diese Farben oft die Details und wirken eher störend als verschönernd. Weil die schwarze Farbe in den Ritzzeichnungen mit der Zeit ergraut, werden Manuskripte und Illustration immer wieder nachgefärbt. Leider sind auch manche Illustrationen nachgeritzt und dadurch oft verschandelt worden.

Bei den Palmblattmanuskripten von Orissa können die Zeichnungen die ganze Länge eines Palmblattfolios, die Hälfte oder auch nur einen Drittel (ein- oder beidseitig) ausfüllen. Auch sind Illustrationen auf beiden Seiten eines Folios möglich, wechseln auch in Grösse und Anbringung innerhalb eines einzelnen Manuskriptes oft. Nicht einmal die Zierborten sind einheitlich auf den verschiedenen Blättern eines Manuskripts. Die Manuskripte aus mehreren Palmblättern werden blattweise gelesen und auch einzeln numeriert. In der Regel befindet sich in der Mitte eines jeden Blattes ein Loch, durch das eine weisse Baumwollschnur als Bindung gezogen wird. Bei grossen Manuskripten kann seitlich aussen ein Löcherpaar ausgeschnitten sein, so dass diese mit zwei Schnüren verschlossen werden. Die Deckel von Palmblattmanuskripten sind aus Holz, meist unverziert gedunkelt. Manchmal ist nachträglich der Kurztitel des Werkes darauf verzeichnet. Man verschnürt die Manuskriptbündel kunstvoll, indem man mit der Schnur zunächst schräg nach links fährt und hier ein- oder mehrmals wickelt, dann die Schräge diagonal schneidet, in der Mitte wickelt und dann nach rechts schräg weiterfährt und dort mehrmals umschnürt, um anschliessend in der Mitte noch den restlichen Bindfaden zum Verschliessen zu verwenden. Auf der Rückseite des Manuskriptes sind dann nur die drei Umwicklungen zu sehen, vorn dazu noch die Diagonalen.

Es gibt auch noch auffaltbare Palmblattmanuskripte, bei denen die schmalen rechteckigen Blattstreifen jeweils in den Ecken durchbohrt und mit feinen Baumwollfäden miteinander verknüpft sind. Solche Klappmanuskripte sind traditionellerweise *jakaka*-Horoskope, können aber auch Gottheiten oder epische Themen wie die Krönung Ramas, dann Tempelansichten usw. darstellen. Solche mehrteilige Bilder sind zum Vorzeigen oder Aufhängen gedacht. Gerade diese Klappbilder werden auch oft zusätzlich noch mit Silberpapier oder ausgeschnittenen und hinterklebten farbigen Papieren oder Palmblattteilen verziert. Häufig sind hier *dasavatara*-Darstellungen aus nur fünf Streifen, auf denen die zehn Erscheinungsformen von Visnu so dargestellt sind, dass man jeweils eine zusätzliche halbe Scheibe umklappen kann, um eine weitere Inkarnation zu sehen. Auch bei Ansichten des Jagannatha-Tempels von Puri kann man das Tor öffnen. Die beiden angebundenen Türflügel geben den Blick auf die Gottheit frei.

Doch sind die meisten Ritzzeichnungen auf Palmblatt aus Orissa Illustrationen zu Manuskripten. Die Zahl der häufiger vorkommenden bebilderten Texte ist recht klein, auch wenn es selbstverständlich noch weitere Themen gibt, die illustriert werden können. Am häufigsten sind aber wohl folgende:

1. *Gita Govinda*, das berühmte Gedicht von Jayadeva, schildert die Liebesgeschichte von Krisna und dem Hirtenmädchen Radha, ihre Trennung, ihr Zerwürfnis und ihr Wiederzueinanderfinden. Diese Manuskripte beginnen stets mit der Darstellung der *dasavatara*, der zehn Inkarnationen Visnus, und enden mit erotischen Szenen.
2. *Vidagadha madhava natak*, ein Drama, in dem wiederum die Liebe zwischen Krisna und Radha geschildert wird. Eine Vielzahl an Personen wie Hirten, Boten usw. werden eingeführt; auch diese Manuskripte werden von erotischen Szenen beschlossen.
3. In *Bhagavata purana*-Manuskripten werden Szenen aus dem Leben Krisnas illustriert, von seiner Geburt bis zu seinem Weggang aus Mathura nach Dwarka und seiner Heirat mit Rukhmini. Alle wichtigen Ereignisse werden dargestellt, so seine nächtliche Geburt, der Austausch der Neugeborenen, Krisnas Kampf mit Putana, sein Leben bei der Ziehmutter Yasoda und seinem Bruder Balarama, sein Kampf gegen den Wagendämon Sakata, gegen den Wirbelwind, das Stehlen von Butter und das Binden an den Mörser (Damodara), sein Kampf gegen Vakha, den Kranich, die Riesenschlange Agha, gegen Kalya, den Schlangenfürsten in der Yamuna, das Stehlen der Kleider aller badenden *gopi*-Mädchen (Vastraharana), das Hochstemmen des Berges Govardhan als Schutz gegen die Regengüsse Indras, das Einatmen der Feuersbrunst und das Rückführen der von Brahma entführten Rinder (Vachaharana), seine Reigentänze und Liebeserlebnisse mit den Hirtinnen, die Überquerung der Yamuna mit den Milchkrügen tragenden Mädchen, sein Kampf gegen die von seinem Onkel Kansa gegen ihn gesandten Dämonen wie den Stier (Arista) und das Pferd (Kesin), Bändigung des Elefanten, Mord an Wäscher, Ringkämpfer und König, sein Leben in Mathura, seine Kriege gegen Dämonen, sein Thronverzicht, seine Auswanderung nach Dwarka und seine Hochzeit mit Rukhmini und weiteren Fürstentöchtern.
4. *Mathura Mangala* ist ein kurzes Gedicht, eine Sektion des *Bhagavata Purana* herausgreifend: Akura, der Onkel Krisnas, bringt diesen und seinen Bruder Balarama nach Mathura, wo sie verschiedene Taten vollbringen, vor allem den grossen Bogen zerbrechen.
5. *Artatrana cautisa* von Kavisurya (19. Jh.) ist ein kunstvolles Gedicht, bei dem alle 34 Strophen mit Konsonanten in alphabetischer Reihung (von *ka* bis *ksa*) beginnen. Das Gedicht schildert die Taten von Jagannatha/Visnu/Krisna, der zweiarmig dargestellt ist, z. B. eine Hündin mit Jungen vor den Pfeilen eines Jägers rettet, den Elefanten vor dem Krokodil bewahrt oder Draupadi vor der Enthüllung durch die Kaurava beschützt.
6. *Napoi*, ein Gedicht in neun Versen, das die ersten Annäherungsversuche Krisnas an Radha schildert: Das Hirtenmädchen hat seine Kette verloren und verspricht Krisna, jeden Wunsch zu erfüllen, wenn er sie finde. Als er die Kette bringt und ein Treffen fordert, wird er zurückgewiesen, ja mit dem Fuss getreten, so dass er blutet. Krisna bittet Brahma um Hilfe, der ihm eine Flöte schenkt. Mit ihren Melodien vermag er alle Menschen zu betören, auch Radha. Das Manuskript endet mit erotischen Illustrationen.
7. *Adhyama Ramayana* ist eine Darstellung der Taten Ramas, wobei der Held ohne Laster als reine Verkörperung von Göttlichem erscheint. Die Illustrationen zeigen vor allem die Entführung Sitas und ihre Rückkehr zu ihrem Gatten.
8. *Usaharana* oder *Usavilasa* ist die *kavya*-Liebesgeschichte der Tochter Usa von Bana, einem Asura-König von Sonitapura, eine romantische Oriya-Romanze des 18. Jh. nach alten Vorlagen: Das Mädchen träumt von einem Geliebten; ihre Begleiterin Citralekha malt den Geträumten in einem grossen Bild und zaubert das Vorbild dann in das Schloss. Es ist Aniruddha, ein Enkel von Krisna. Dieser wird von dem Vater des Mädchens im Kampf besiegt, aber später von seinen Verwandten befreit. In der Schlacht werden alle 1000 Hände des Dämonenkönigs bis auf zwei abgeschlagen, so dass er die Hochzeit des jungen Paares durchführen kann.
9. *Lavanyavati* und *Candrabhanu* ist eine *kavya*-Romanze des Dichters Upendra Bhanja (18. Jh.), in der in allen Details die Hochzeit des fürstlichen Paares geschildert wird, von der Verehrung Suryas, dem Lesen des Horoskopes bis zum Schlafzimmer im königlichen Palast nach der Hochzeitszeremonie.
10. *Candipath* ist die Schilderung der Taten von Camunda, der grossen Göttin, die die Dämonen besiegt.
11. *Ragamala*-Manuskripte sind wohl selten; einzelne *Raga*- oder *Ragini*-Darstellungen (Personifizierungen von Tonfolgen) können aber in Manuskripten mit Liedern (z. B. *Gitagovinda)* eingestreut vorkommen.

Weiterhin gibt es zwei *Kamasutra*-Texte, das *causathi rati bandha*, in dem 64 erotische Positionen dargestellt und erläutert werden, und das *amaru satakа*, die hundert Verse des Königs Amaru, der die Geschichte erzählt, dass Sankara Acarya ein Jahr im Körper eines verstorbenen Königs verbracht hat, um in dessen Harem die körperlichen Freuden zu erfahren. Und schliesslich gibt es sehr viele astrologische Texte mit Illustrationen, *silpa sastra*-Lehrbücher für Künstler und Baumeister, dann tantristische Texte und magische Kompendien mit Diagrammen. Eine interessante Gruppe von Palmblattillustrationen bilden auch die *citra kavya*, Gedichte, die geschrieben die Form von Vögeln, Fischen, Schlange, Axt, Keule, Flagge, Gefäss und Lotos-Blüte annehmen.

Ausser einzelnen Gottheiten oder der Wiedergabe von Diagrammen, sind die meisten Palmblattillustrationen szenisch. Sie werden wie Schrift von links nach rechts gelesen. Manchmal sind die einzelnen Figuren mit kleinen Inschriften bezeichnet, damit der Betrachter erkennt, dass ein und dieselbe Gestalt mehrmals in einem Bild vorkommt. Und die meisten illustrierten Texte zeigen am Anfang eine oder mehrere Gottheiten, dann Szenen aus dem Alltag, von Zeremonien, Hochzeit, Prozessionen, Krieg und Vergnügen, insbesondere von tätiger Liebe. Nur ganz wenige rein religiöse Texte verzichten auf die Wiedergabe von erotischen Szenen, in den meisten aber wird dies Thema vielfältig ausgemalt. Die Heroinen werden in verschiedenen Gemütsverfassungen, die Umgebung zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten gezeigt.

Motive und Stil

Auf Palmblattmanuskript-Illustrationen werden Menschen deutlich nach Geschlecht, Alter, Status und Beschäftigung differenziert. Frauen der oberen Gesellschaftsschichten tragen *sari*, meist ohne Blusen, dazu viel Schmuck, Dienerinnen und Hirtinnen hingegen meist Röcke Blusen und *odhani*-Überwürfe, Kleidungsstücke, wie sie auch heute noch von den Telegu sprechenden Mädchen der Küstenregion getragen werden. Alte Frauen werden durch Hängebrüste, gebeugten Rücken und unverzierte Kleidung gekennzeichnet.

Die ganze Vielfalt der Schmuckstücke Orissas ist auf den Palmblattillustrationen zu finden, so *hara*-Kette, *notha*, *hamsaguna* und *dandi*, die drei Nasenringe, *mathamani*, *chapasari* als Stirnschmuck, *bahuti*, *bajubandha*, *chudi*, *khadu*, *kankana* als Armbänder, *kamarpati* als Hüftschmuck, *pauja*, *godakadu* und *bala* als Bein- und Fussringe und *mudi*-Ringe an Fingern und Zehen.

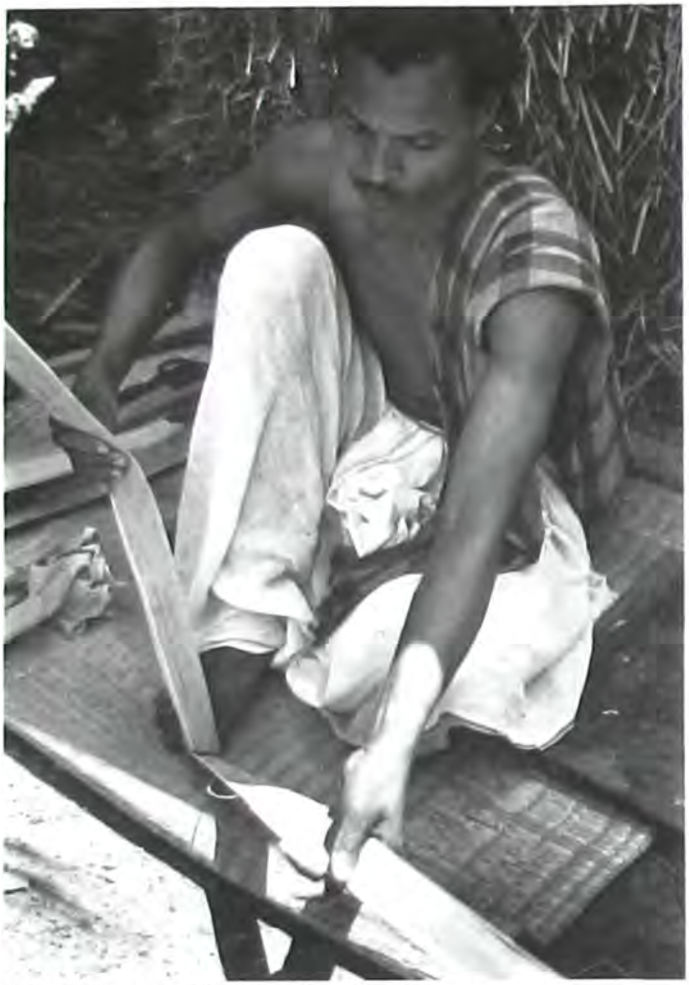
Die Männer werden immer breitschultrig und schmalhüftig dargestellt. Nur die Höflinge tragen Kopfputz, meist nach der Mogul-Mode geschlungene Turbane. Krieger und Männer vom Hof sind durch grosse Schnurrbärte oder gestutzte Kinnbärte ausgezeichnet, haben Waffen wie Schwert, Schild, Speer und Dolch bei sich, tragen Mäntel mit dem *kamarbandh*-Tuch um die Hüften, dazu enge Hosen, vielfach gefältelte Hemden und Schnabelschuhe. Auch Fürsten sind so dargestellt, während Brahmanen im *dhoti*-Hüfttuch gekleidet sind, ein Schultertuch und die heilige Schnur umhaben, meist schlecht rasiert, dickbäuchig und mit der kurzen *coti*-Haarlocke am Hinterkopf charakterisiert sind. – Die *dhoti*-Lendentücher der Hirten sind viel kürzer, auch sie tragen häufig Turbane. Die verschiedenen Berufe werden durch die spezifischen Tätigkeiten wie Girlandenherstellung, Kochen, Luxussachen-Tragen, Musizieren, Jagen usw. sichtbar gemacht.

Viele Szenen finden im Freien statt. Die offene Landschaft wird durch Weiher, Bäume, stilisierte Hügel gekennzeichnet. Fünfteilige Bogen bezeichnen Eingänge; Tempel werden meist von der Seite mit einer pyramidenförmigen *mandapa*-Halle wiedergegeben. Szenen im Innern von Palästen oder in einem Haus werden seitlich von Säulen gerahmt, auf denen manchmal, angeschnitten, auch das Dach zu erkennen sein kann. Auch haben solche Bilder oft eine leicht erhöhte Basis.

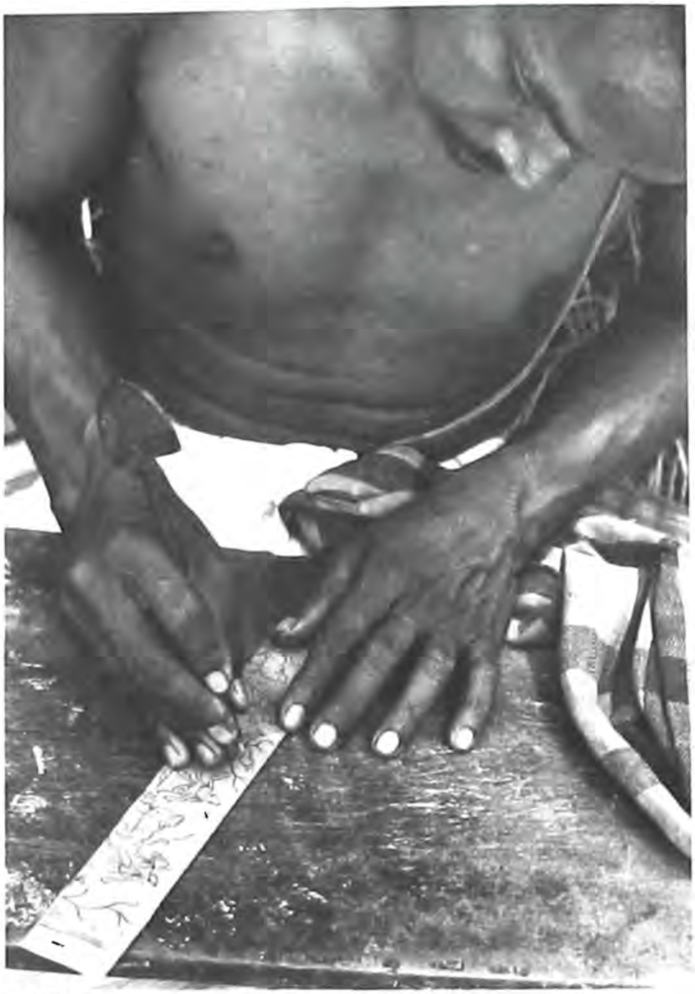
Einige Eigenheiten der Palmblattillustrationen sind technisch bedingt bzw. erklärbar. Da das Material leicht der Länge nach bricht, vermeidet man allzu viele horizontale Linien, die das Material zusätzlich strapazieren würden, sondern zieht schräge und runde Striche vor. Da ferner die Palmblattfolios alle schmal und querformatig sind, tendieren die Figuren dazu, kurz und zusammengestaucht zu sein. Und schliesslich betonen alle eingravierten Illustrationen Umriss und sonstige graphische Elemente. Auf Schattierung, Modellierung der Körperlichkeit, «Malerisches» wird verzichtet. Aber es ist erstaunlich, wie raffiniert durch Überschneidungen räumliche Tiefe und durch viele Details ein Aussagereichtum erzeugt worden ist.

Noch ist es sehr schwer, die frühen Illustrationen von den späteren zu unterscheiden, denn auch hier gibt es zu allen Zeiten naive und raffinierte Künstler. Insgesamt scheint Mitte des letzten Jahrhunderts das erzählerische Element, auch die Wiedergabe verschiedener Stimmungen, zugenommen zu haben, während die früheren Illustrationen kühler, schlichter wirken.

Das Schreiben von – sakralen – Texten auf Palmblätter wird als heilige Tätigkeit angesehen. Es heisst, dass nur gelehrte Pandits, die aus gebildeten Brahmanen-Familien stammen und seit Jahrhunderten an Fürstenhöfen angestellt waren, Manuskripte (ab-) schreiben durften. Nur selten erscheinen ihre Namen auf dem letzten Manuskriptfolio. Nie wird u. W. der Illustrator der Texte erwähnt, aber in wenigen Fällen kann man annehmen, dass Schreiber und Illustrator ein und dieselbe Person gewesen sind. An unvollendeten Manuskripten sieht man, dass die Schreiber oft für die Illustrationen einen Platz ausgespart haben, der später, in einem zweiten Arbeitsgang, ausgefüllt werden sollte. Und oft haben die einzelnen Bilder und die daneben laufenden Texte keinen direkten Zusammenhang, da die Maler eventuell nicht lesen konnten, sondern nur die Folge der Bilder kannten. Da die Palmblattillustrationen den Wandbildern sehr ähnlich sind und diese von denselben Personen gemalt sind, die wohl



542 Richten von Palmblattstreifen, Bhubaneswar



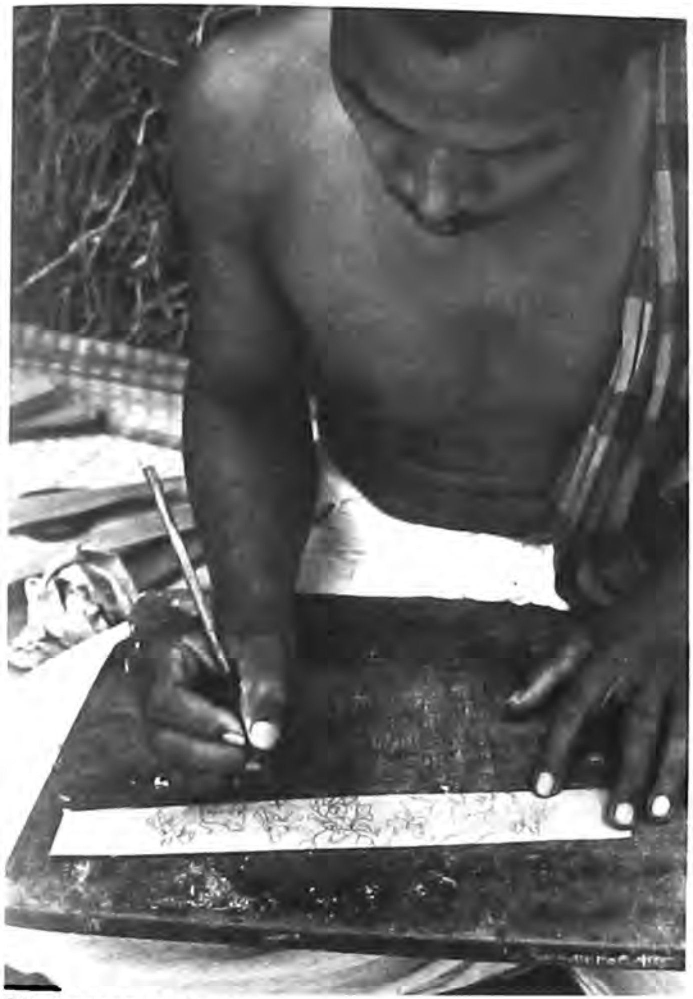
543 Vorzeichnung auf Palmblatt

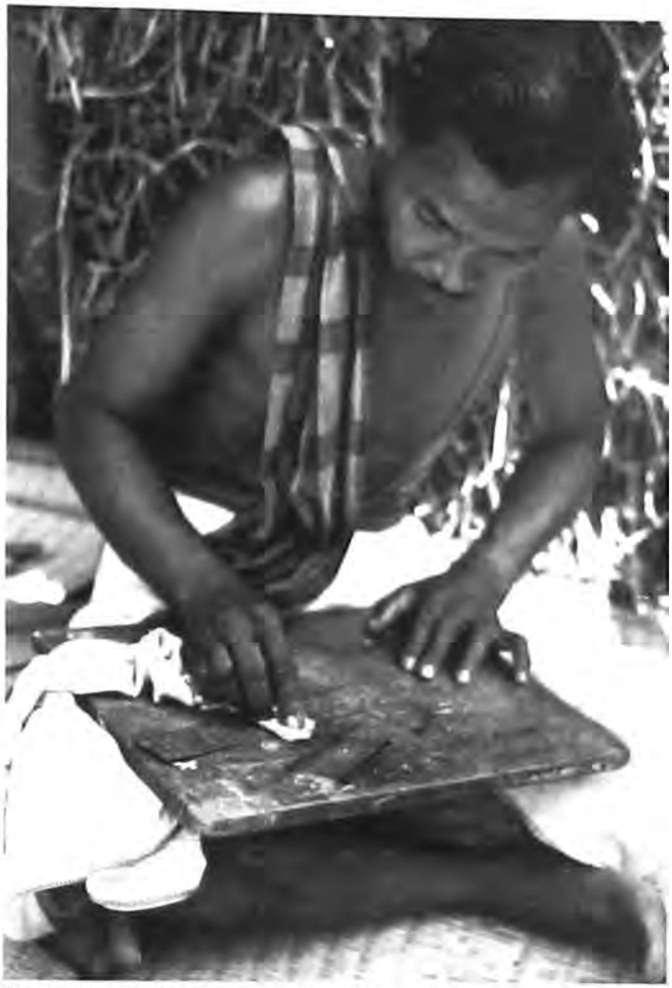
auch noch *pata*-Bilder angefertigt haben, lässt sich vermuten, dass – in der Regel – alle drei Bildgruppen von den professionellen *citrakara*-Malern angefertigt worden sind.

Die Technik des Illustrierens von Palmblattmanuskripten wird auch heute noch in Orissa in traditioneller Weise gelernt. Noch immer werden die für Hochzeiten wichtigen *jataka*-Horoskope als Einzel- oder Doppelfolios angefertigt, die ausser Schrift auch kleinere *mandala*-Diagramme zeigen. Wenn sie von dem Schreiber ausgeführt sind, kann man sie noch zusätzlich zum Verzieren einem Maler geben. Dann taucht man sie in *haldipani*-Gelbwurzwasser. Ohne diese Palmblätter, auf denen die Planetenstellung vom meist manipulierten, weil unbekannten Geburtstag von Braut und Bräutigam verzeichnet sind, können keine Hochzeiten abgehalten werden. Aber sonst werden heute eigentlich nur noch für die Andenkenindustrie Palmblattbilder angefertigt. Die Technik ist vermutlich aber über die letzten Jahrhunderte gleichgeblieben.

Werkverfahren eines Illustrators in Bhubaneswar

Das Folgende ist der Bericht über die Arbeitsweise von Benudharma Mahapatra aus Bhubaneswar (1977). Er selbst hat – nach eigener Aussage – bei seinem Lehrer Jagannatha Mahapatra in Raghurajpur das Malen und Palmblattritzen gelernt. Doch hat seine Mutter, die früh Witwe geworden ist (er war damals knapp 10 Monate alt), ihm als Bub schon die Grundausbildung im Malen gegeben. Er ist schliesslich in verschiedene Werkstätten gegangen, um einen Meister zu fin-


544 Gravieren von Palmblatt


545 Farben von Gravierungen auf Palmblatt

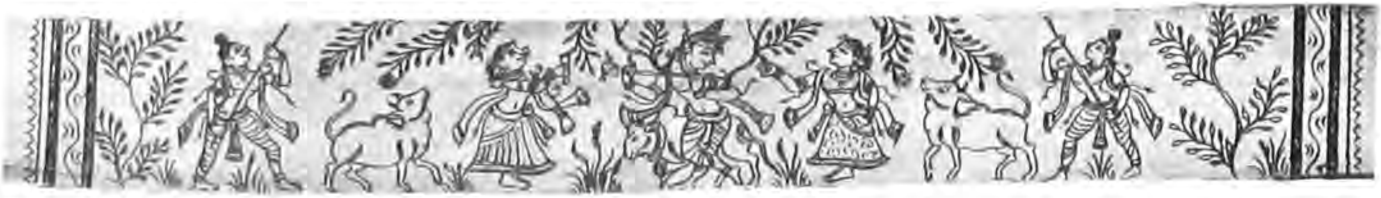
den, der ihm zusagte. Benudharma hat acht Kinder und ist schon Grossvater, obwohl er kaum mehr als Mitte 40 ist. 1977 wurde er in New Delhi vom All India Handicraft Board mit der «Master craftsman»-Auszeichnung geehrt.

Auf einem einzelnen Folio illustriert Benudharma Mahapatra *Krisna bana rasa,* Krisna flötespielend, umgeben von Rindern und *gopi*-Hirtinnen und Hirten.

Man verwendet in Orissa als Grundmaterial verschiedene Sorten von Palmblättern, insbesondere Wedel der *tala*-Palme. Die Blätter werden deshalb auch *talapata* oder *talpat* genannt. Sie werden von den Wedeln abgeschnitten und in Büscheln, sortiert nach Breite und Länge, in der Sonne getrocknet. Dann kann man sie auch für lange Zeit im Haus aufbewahren.

Der Illustrator trennt zunächst einzelne Schichten von dem dicken Palmblattstück, indem er das eine Ende, am Boden sitzend, mit dem Fuss fixiert, das andere zunächst spaltet und dann auseinanderreisst. Die halbierten Blattstücke schneidet er einzeln mit der Schere auf die rechte Länge zu, indem er einen kurzen metallenen Massstab anlegt. Die Längskanten stutzt er mit einem Messer nach. Dazu legt er den Palmblattstreifen auf ein Brett und nützt den Massstab als Führung. Er arbeitet kreuzbeinig am Boden sitzend vor sich auf dem Boden oder mit einem Brettchen auf dem Schoss.

Mit einem sehr feinen *tulikati*-Ziegenhaarpinsel und schwarzer Farbe zeichnet er die Umrisslinien der einzelnen Figuren rasch und sicher auf. Er beginnt hierbei im Zentrum des Palmblattes mit der Figur des stehenden Krisna. Er fängt mit dem Kopf an, malt meist kurze Umrissstriche, die nicht aneinandergefügt sind. Vom Kopf führt er meist zum Körper abwärts, um erst zum Schluss auch die Arme anzufügen.



546

Hierbei beginnt er sicher mit der Hand und fügt diese dann an den Rumpf an. Überhaupt vermag er sehr genau von aussen auf eine Figur hin den Pinsel zu führen, wie auch der Strich routiniert sicher und doch locker und leicht ist. Der einmal in Farbe eingetauchte Pinsel reicht für mehr als eine einzelne Figur.

Um bzw. hinter Krisna fügt er einen Stier, dann skizziert er rechts eine *gopi*-Hirtin, die Krisna eine Frucht reicht, und links eine weitere, die ihm ein Gefäss hinhält. Dann zeichnet er links bzw. später auch rechts noch dazu ein Rind mit zurückgeworfenem Kopf und hochgeschwungenem Schwanz und abschliessend der Mitte zugewandte männliche Figuren mit gekreuzten Beinen. Danach füllt er noch die oberen Leerräume mit schwungvollen Ästen und die unteren mit Grasbüscheln. Auch verziert er die Aussenkanten mit einigen Linien.

Mit einem spitz zugeschliffenen Stichel, der in einer schwungvollen halbkreisförmigen Platte ausläuft und der *likhana* genannt wird, ritzt er nun diese Linien nach. Er führt den Stichel wie einen Bleistift mit Daumen und Mittelfinger, gibt dabei aber recht viel Druck, so dass die Rillen in das Palmblatt eingegraben werden. In der Regel drückt er den Stichel zu sich und dreht das Palmblatt auf der Brettunterlage hin und her, so dass das Bild manchmal auch auf dem Kopf steht. Beim Ritzen hält er sich nur grob an die Vorlage, ist immer von Anfang an sehr viel detaillierter und zieht entsprechend kürzere und vielfach gewundene Linien. Bei einem der *gopi*-Hirtenmädchen z. B. beginnt er an der Nase, führt dann (in dieser Reihenfolge) Mund, Kinn, Auge, Haar, Quaste, Kopfoberteil, Stirn- und Nackenschmuck aus, geht weiter zu Hals, Kette, Oberarm, Ring, oberer Hand mit einzelnen Fingern, Armring und Gefäss über (wozu er bislang 3 Minuten benötigt hat), um dann Armmitte, Oberarmschmuck, Stoffdrapierung, Quaste, Hüfte, Brust, Bauch, zweiten Arm mit herabhängender Hand, vorderes Stoffstück, Quasten, Rock, Gürtelteil, Gürtelschliesse, Rockabschluss, Bruststück, Vorderteil und schliesslich Rückseite des Rockes, Quaste, Saum, doppelt gezogen und gestrichelt, Längsstreifung des Rockes und hintere Sohle einzugravieren. Hierzu benötigt er noch weitere 2 Minuten. Nun nimmt er den Stichel kurz hoch, kontrolliert die Figur, punktiert einzelne Rockfalten und legt den Stichel beiseite. Dann massiert er kurz seine Hände.

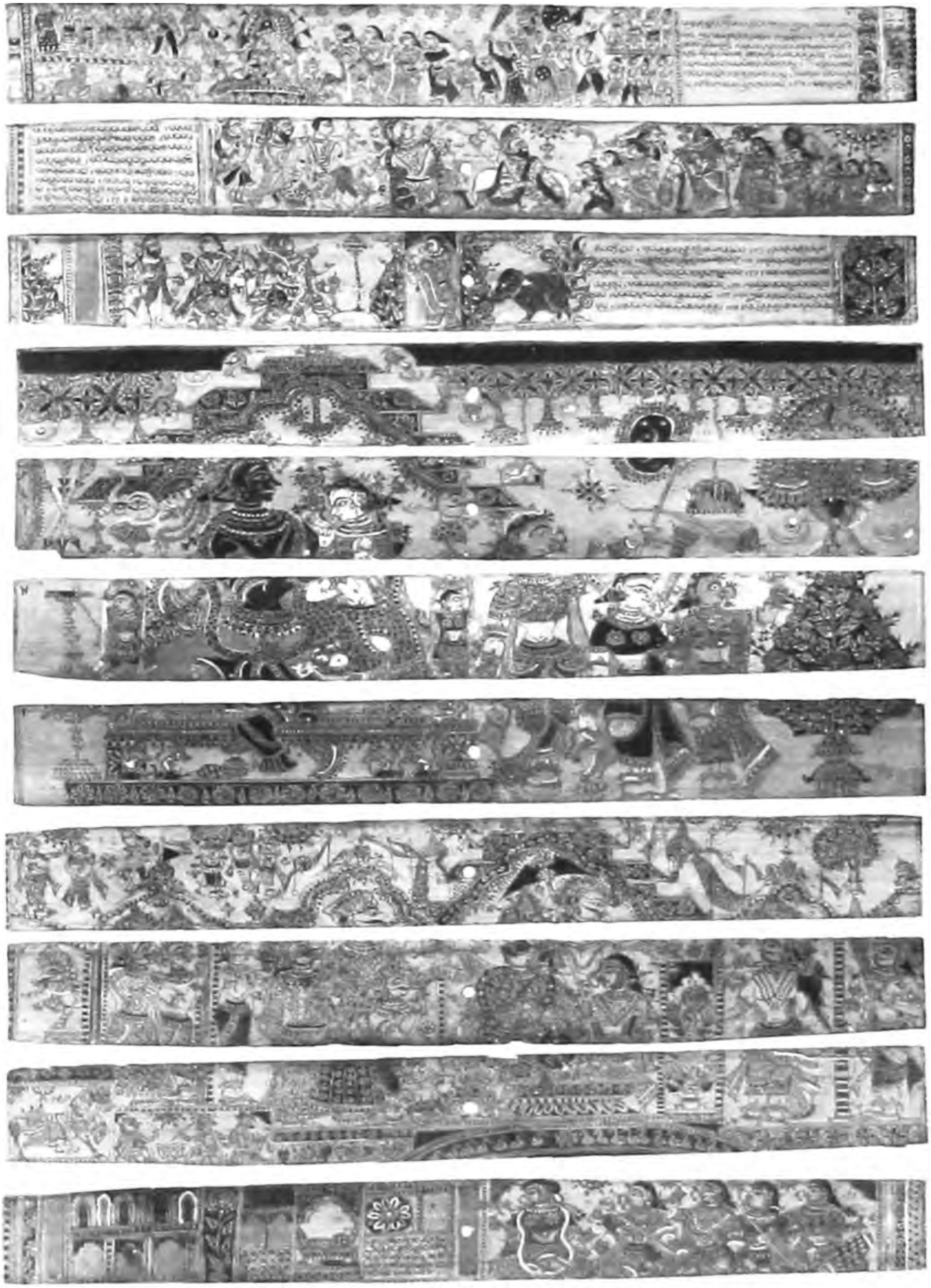
Beim Eingravieren des Rindes geht er in dieser Reihenfolge vor: Er beginnt am Kopfoberteil, fügt das Horn, dann Schnauze, Nüstern, Maul, Kiefer, Auge und Punkte über dem Auge hinzu, zieht die Falten der Wamme ein, fügt das vorgestreckte wie das andere Vorderbein hinzu, dann erst das Halsoberteil und den Rücken mit vielen zierlichen Strichelchen. Er unterbricht kurz die Arbeit und reibt sich die Hände. Mit dem Hinterschenkel fährt er fort, fügt den Huf hinzu, dann die Bauchunterseite, das zweite Hinterbein samt Huf, die Schwanzquaste und den doppelt gezogenen Schwanz und zum Abschluss noch das Ohr.

Bei anderen Figuren arbeitet er im Prinzip ähnlich, die Reihenfolge der Einzelteile variiert jedoch ständig.

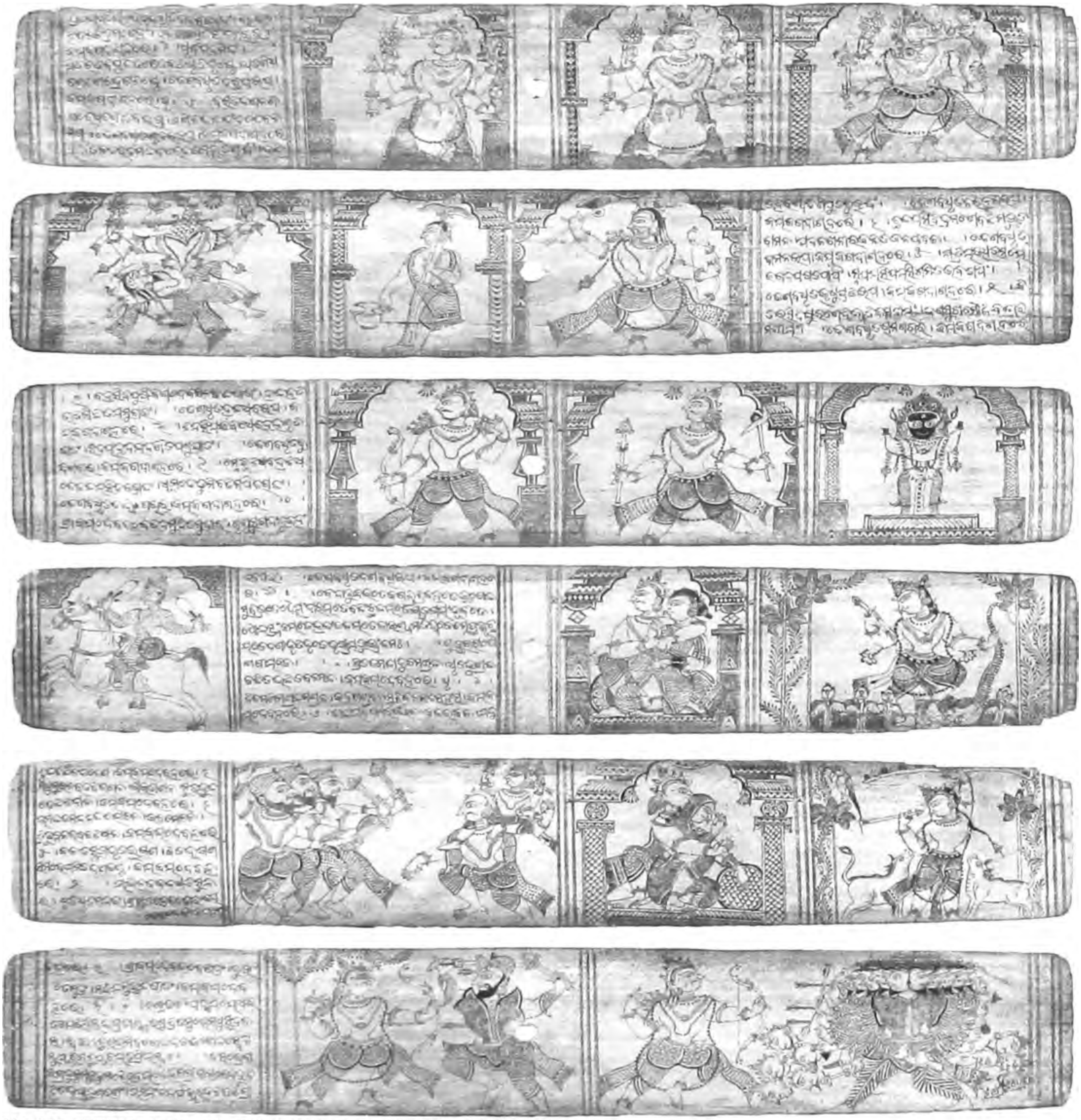
Sind alle Figuren und auch die Raumfüller eingestichelt, so feuchtet er ein verknülltes Baumwollläppchen mit Wasser an und taucht es in die schwarze Farbe. Diese wird aus Russ und *simba*-Bohnenwasser gewonnen. Damit reibt er mehrmals auf dem Palmblatt hin und her. Mit einem frischen Baumwollstoffstück wischt er die schwarze Farbe von der Oberfläche weg. Sie haftet jedoch gut in den Rillen, die nicht nur vertieft sind, sondern auch eine aufgefaserte Oberfläche haben.

Nun bringt er noch ein paar Korrekturen an. So schraffiert er z. B. jetzt noch Krisnas Schultertuch. Dann wird das Blatt wieder mit schwarzer Farbe eingestrichen und nochmals geputzt. Es ist jetzt fertig. Der Zeitaufwand ist sehr gering – zum Vormalen benötigt ein routinierter Meister wie Benudharma bei sieben Figuren nur etwa 9 Minuten und zum Eingravieren höchstens weitere 40, so dass ein Folio in knapp einer Stunde fertiggestellt sein kann, wenn das Sujet dem Meister geläufig ist.

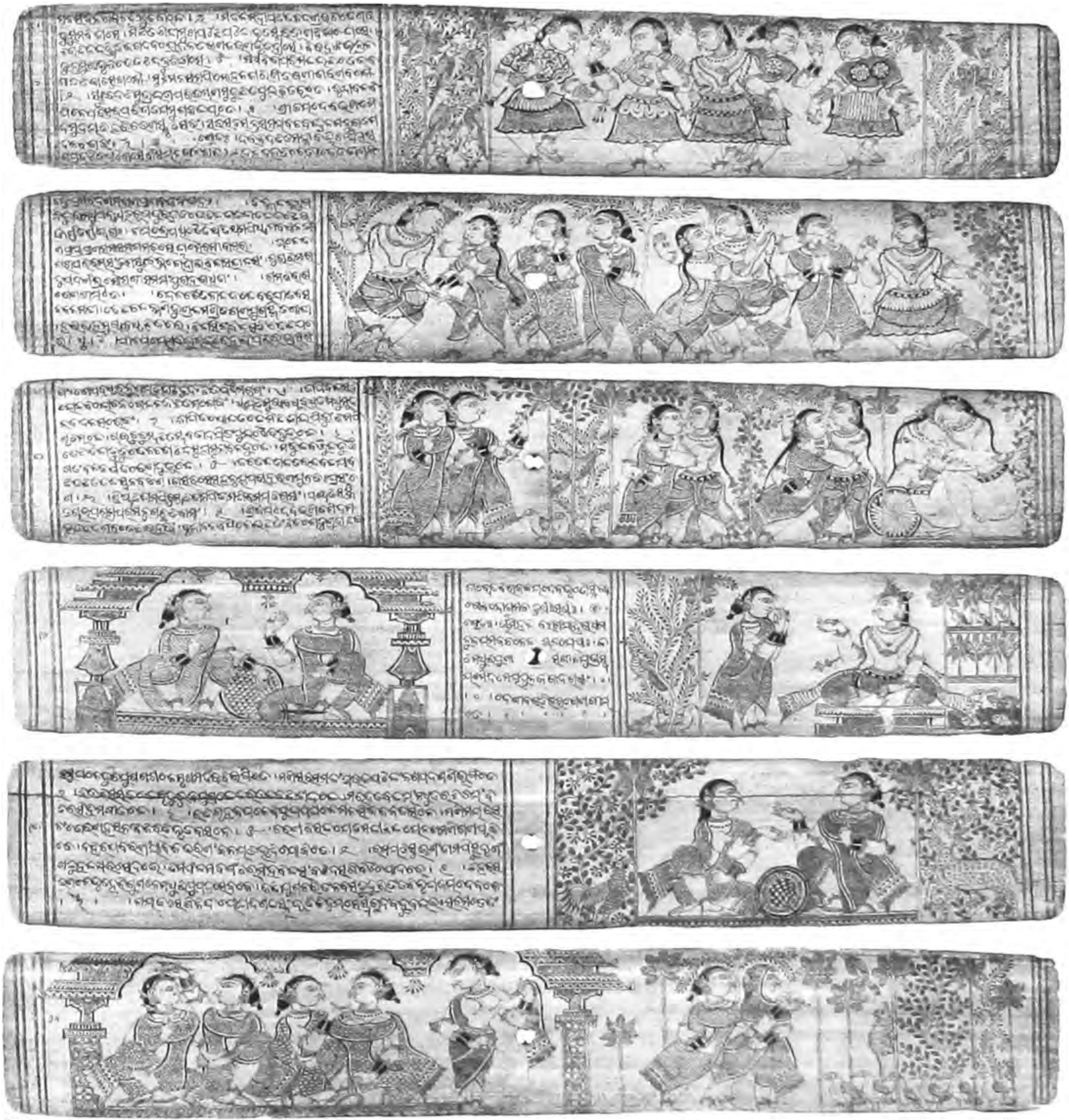
546 Palmblattillustration von Benudharma mahapatra (1977)



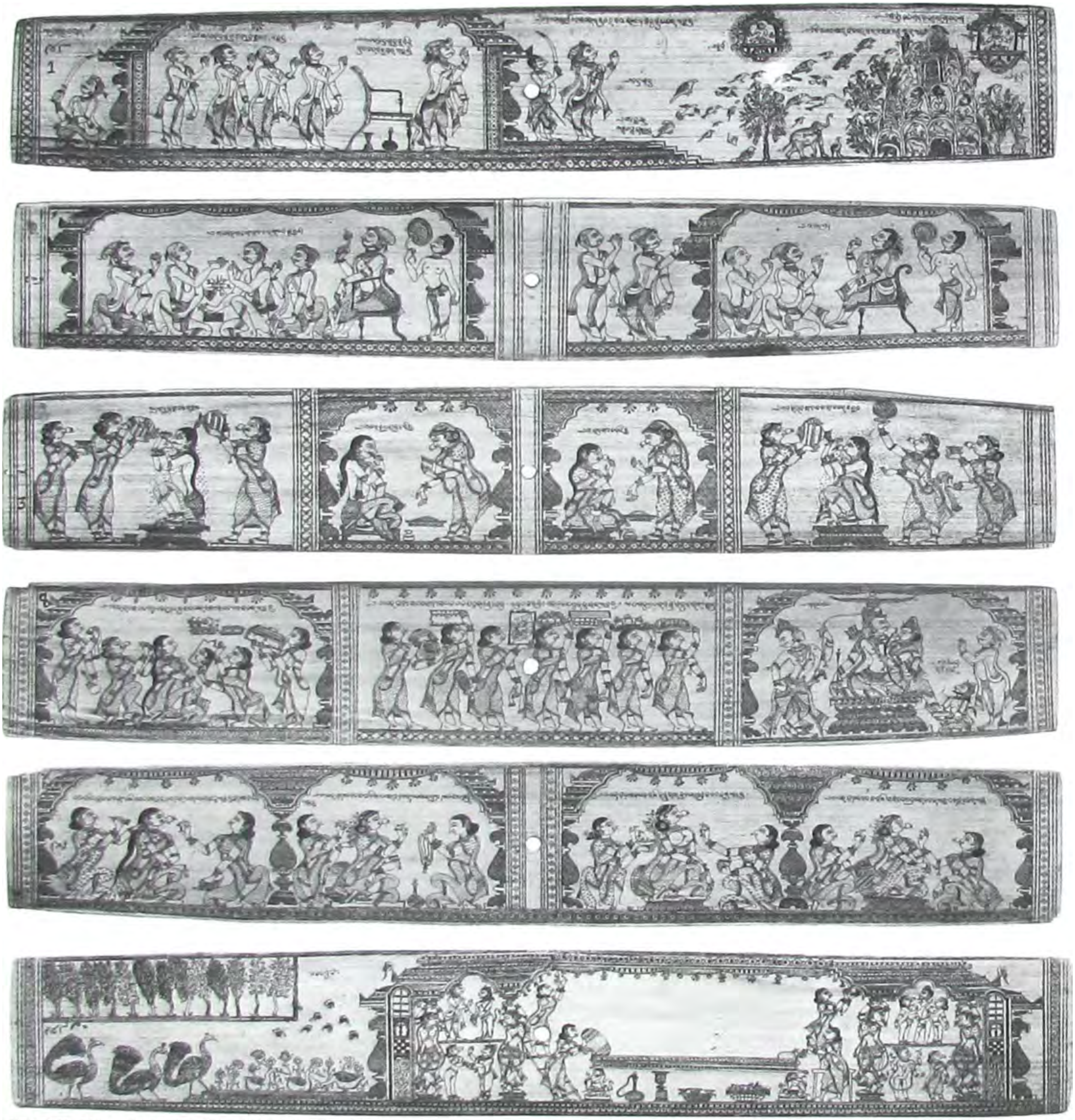
547 Die Rückkehr des Rama. Palmblattillustration farbig bemalt, 19. Jh.



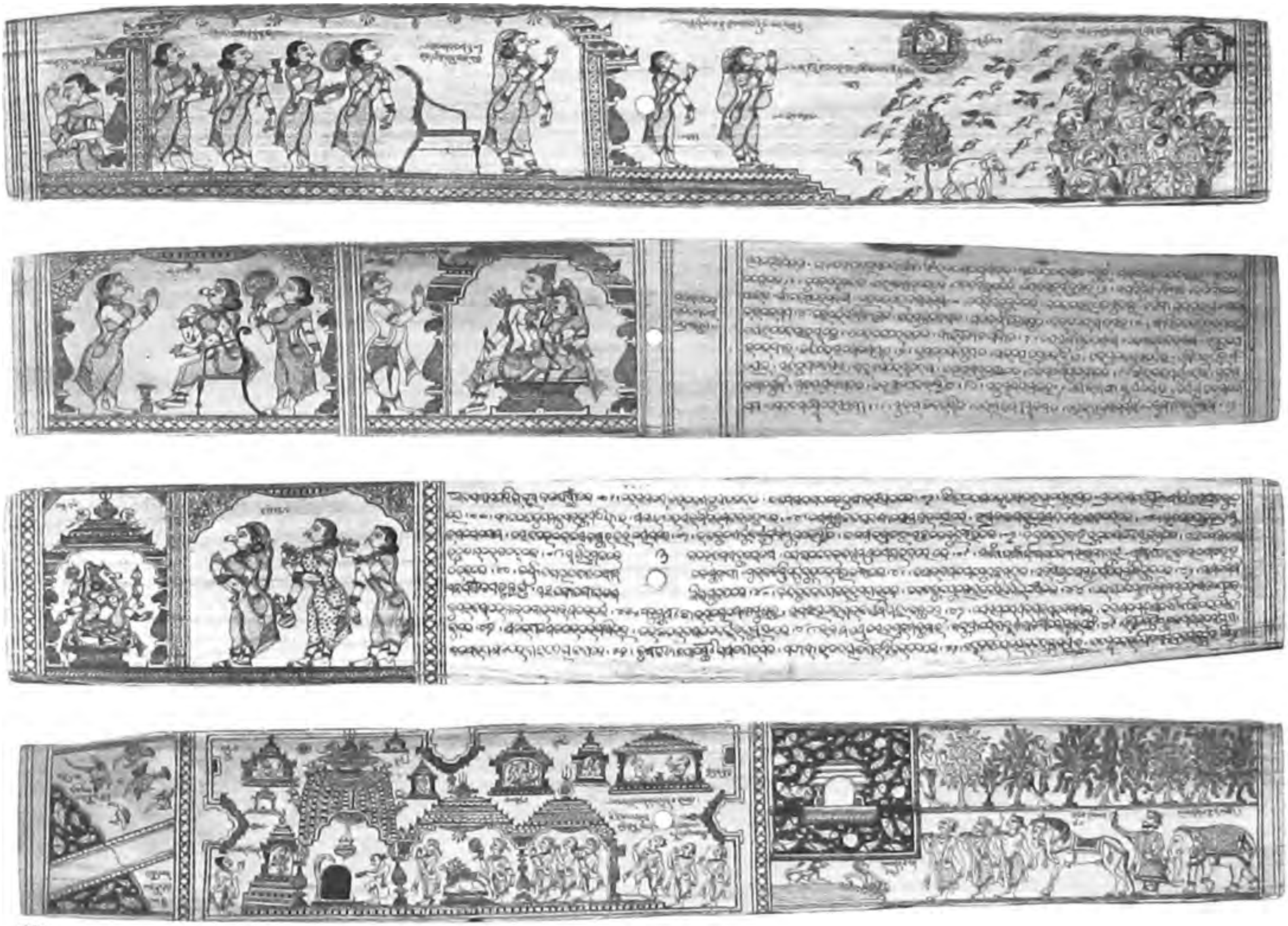
548, 549 Illustrationen eines *gitagovinda*-Manuskripts, 19. Jh. Im Museum Rietberg Zürich



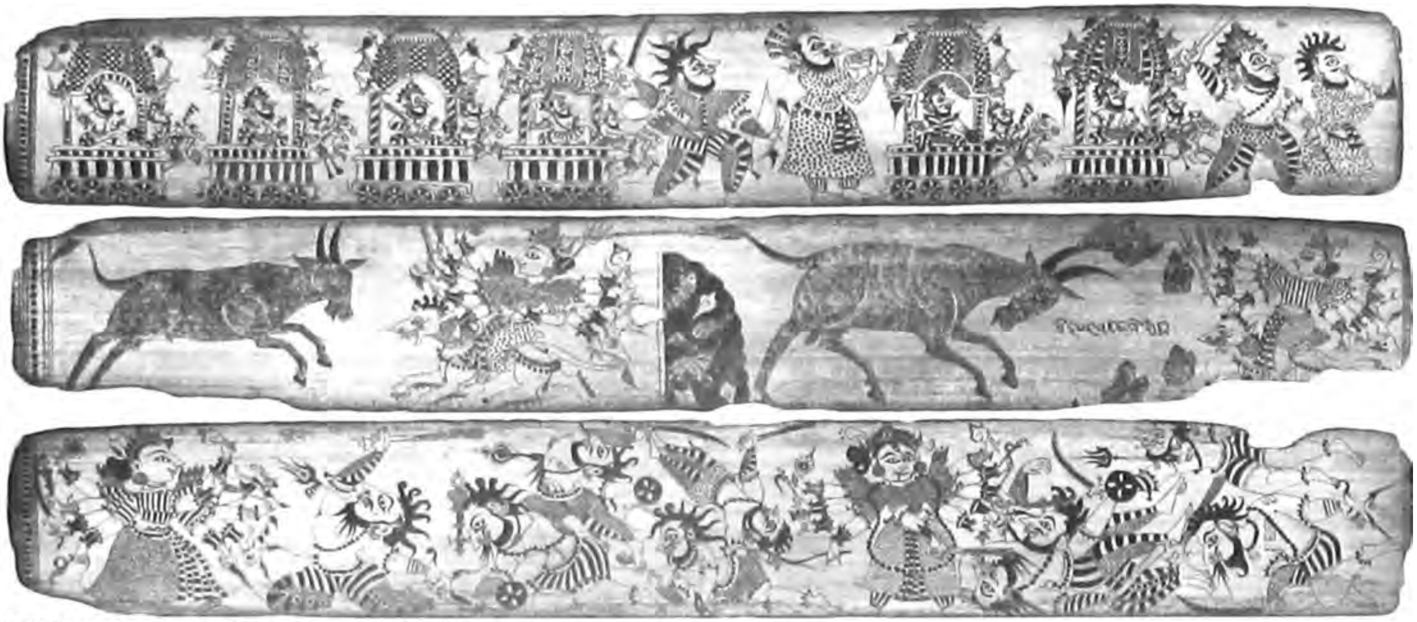
549



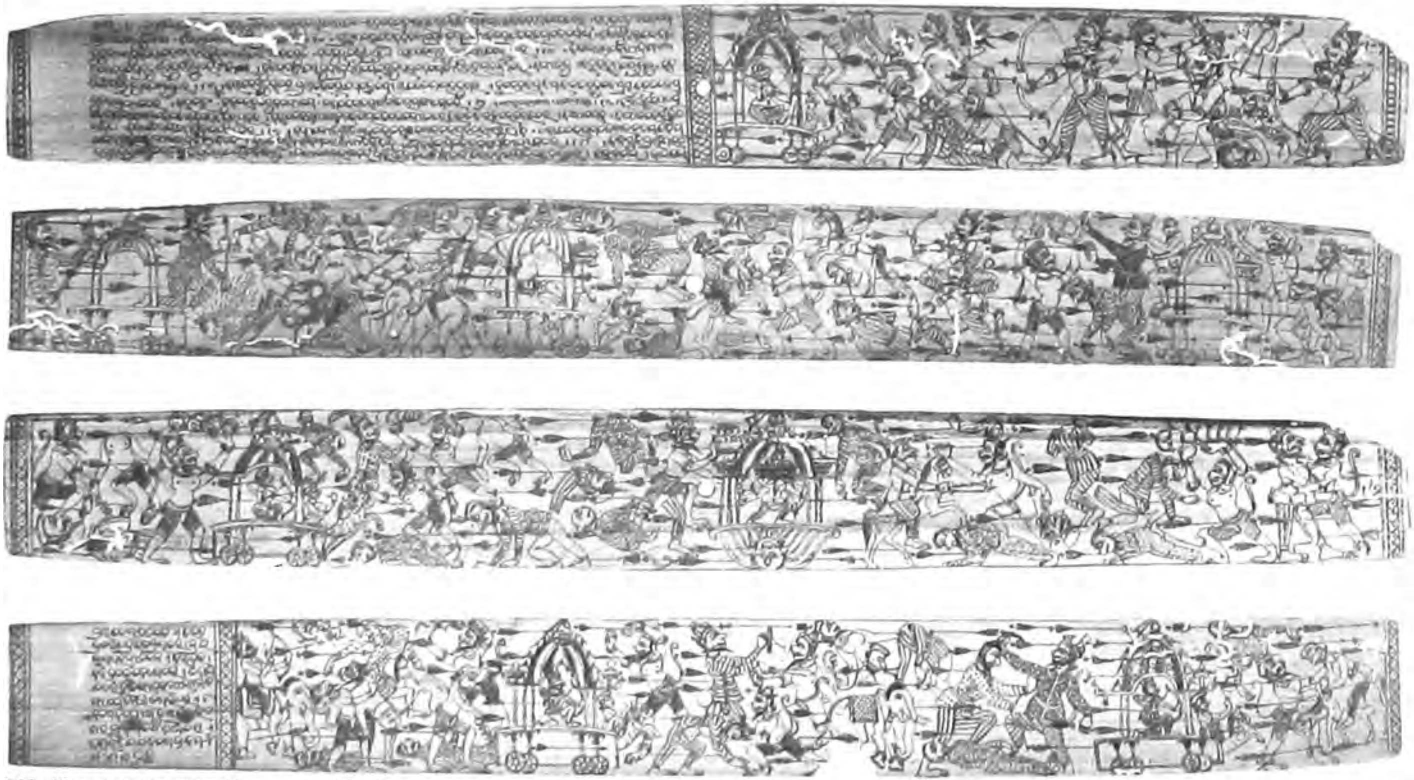
550, 551 Illustrationen von Lavanyavati und Candrabhanu, 19. Jh.



551



552 Illustrationen eines Candipath-Textes, 19. Jh.



553 Illustrationen eines Ramayana, 19. Jh.

Wandmalerei

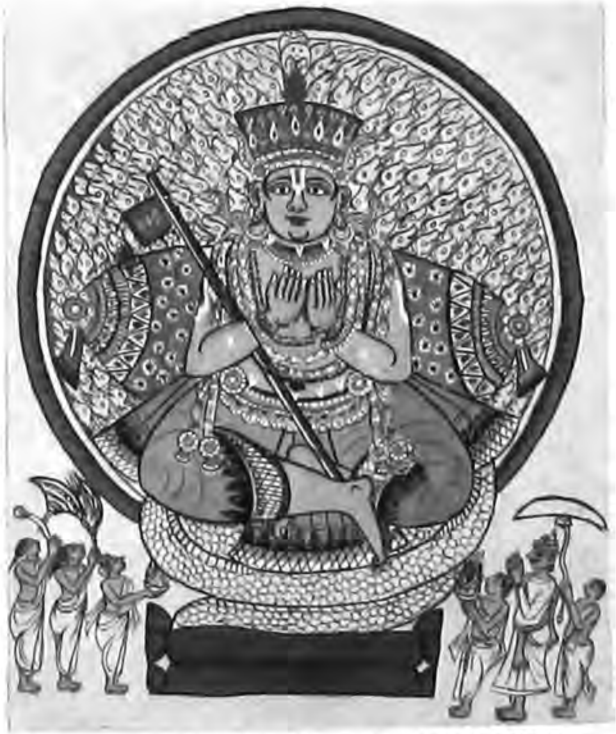
Beim Betrachten klassischer Tempel mit reichem Skulpturenschmuck darf man nicht vergessen, dass dieser einst, vermutlich recht kräftig in den Farben, bemalt gewesen ist. Aber das feuchte Klima, die starken Regen und die üppige Vegetation (Moose und Algen) haben die farbigen Fassungen verwittert. Nur im trockeneren Bergland hat sich ein frühes Bild unter einem Felsblock erhalten (Sitabhinji), und an der Decke des Muktesvara-Tempels in Bhubaneswar hat man mehrere Farbpigmente entdeckt.

Vorkommen und Themen

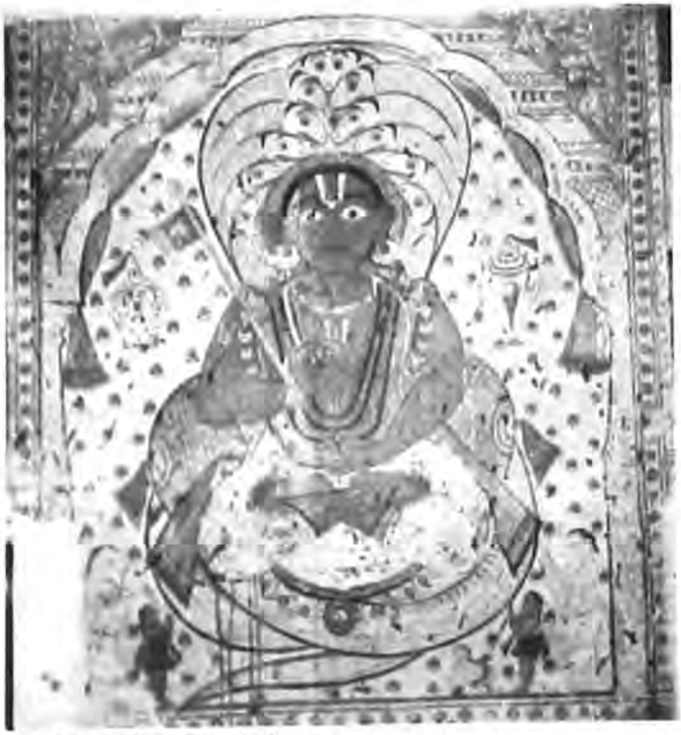
Von indischen Kunsthistorikern werden in der Regel die Wandbilder an der *jagamohana*-Halle des Laksmi-Tempels im Jagannatha-Tempelkomplex von Puri als die frühesten mittelalterlichen Malereien angesehen. Da sie nicht photographiert werden können und den fremden Beobachtern nicht zugänglich sind, kann kein definitives Urteil gefällt werden. Interviews mit lokalen Malern bestätigen aber die Vermutung, dass sie alle erst vor wenigen Jahrzehnten übermalt worden sind. Dass diese Bilder vermutlich auf alte Vorlagen gemalt sind, mag zugestanden sein, stilistisch aber haben die alten Schichten mit den modernen nicht viel gemein.

Die Geschichte von Orissas Wandmalerei setzt vermutlich mit dem Erstarken des Visnuismus nach Caitanya ein. In jedem Fall scheint die Verehrung von Radha Krisna und von Jagannatha gemeinsam das Entstehen von Bildern gefördert zu haben. Man findet auch die meisten Wandbilder in Süd-Orissa, in einem Gebiet, wo die lokalen Fürsten noch bis ins späte 19. Jh. Tempel und *matha*-Institutionen gegründet haben, manchmal selbst als Dichter aufgetreten bzw. Förderer der Künste gewesen sind.

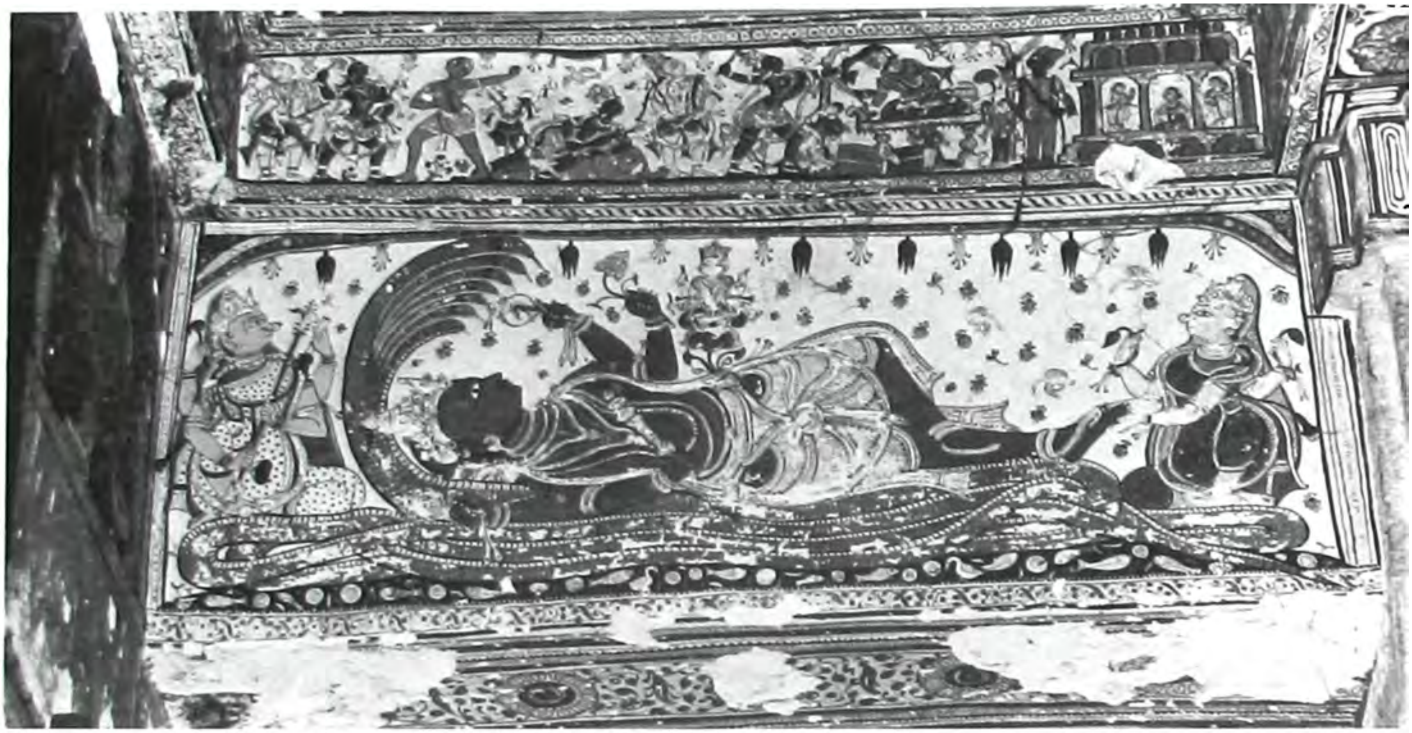
Wir haben Wandbilder kaum an profanen Bauten gefunden, an den Tempeln an den Aussenwänden unter dem weitausladenden Dach (in Buguda), im Tempelinnern (in Dharakot), an der Umfassungsmauer (in Srikurmam), in Nebengebäuden (in Sukulesvar) oder in der Eingangshalle (in Chikiti). Ist die Decke ausgemalt, so folgen die Bildflächen meist den einzelnen Dachabsätzen. Sonst überziehen sie die ganzen Flächen oder als Fries nur einen Teil der Wände. Meist sind grosse Wandflächen in einzelne kleine Bildfelder mit Rankenbordüren aufgeteilt. Diese werden dann oft als Sequenz ausgemalt, so dass man die Bilder meist von unten nach oben und von links nach rechts «lesen» kann. Grössere Bildflächen werden für komplexere oder auch wichtigere Bildthemen ausgespart. Wichtige Figuren werden in den einzelnen Szenen auch meist in grösserem Massstab wiedergegeben als die Nebenfiguren.



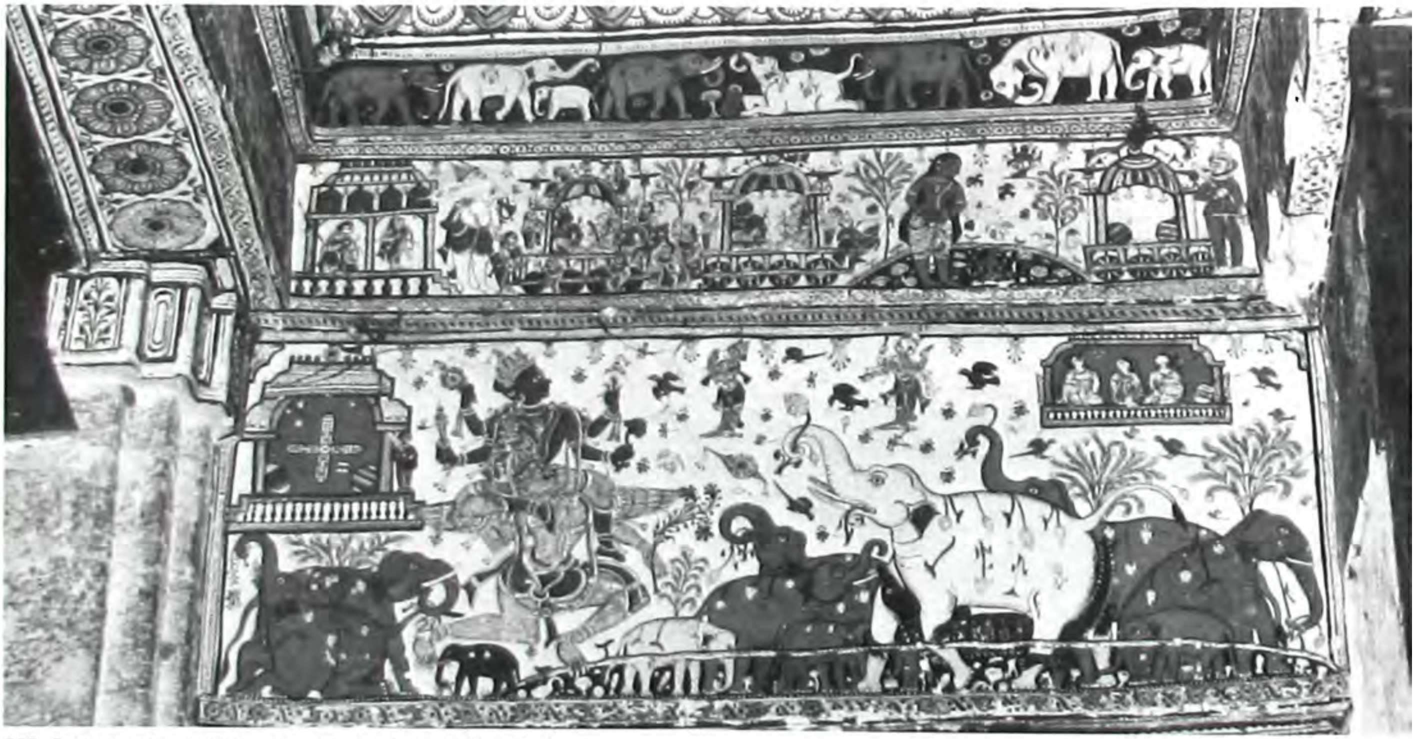
554 Caitanya. Laksmi-Tempel des Jagannatha-Tempelkomplexes. Puri (Kopie)



555 Caitanya. Emara *matha*. Puri



556 Visnu auf der *sesa*-Schlange. Jagannatha-Tempel. Dharakot (Ganjam-D.)

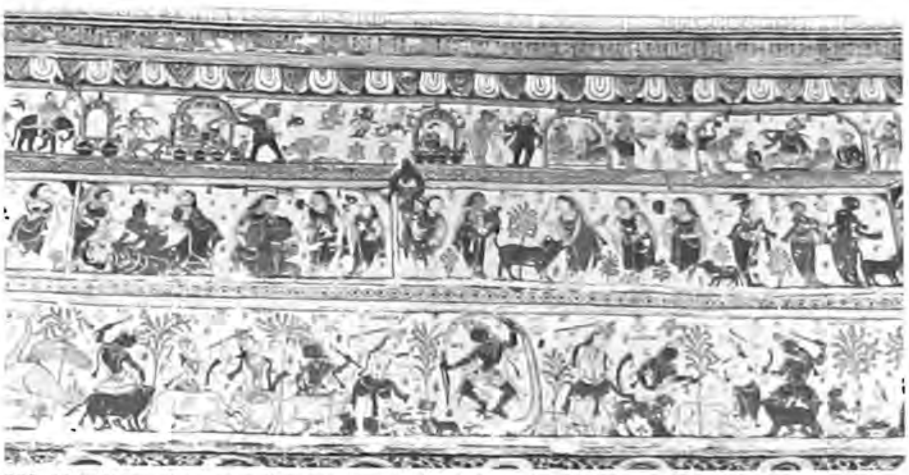


557 Errettung des Elefanten. Jagannatha-Tempel. Dharakot

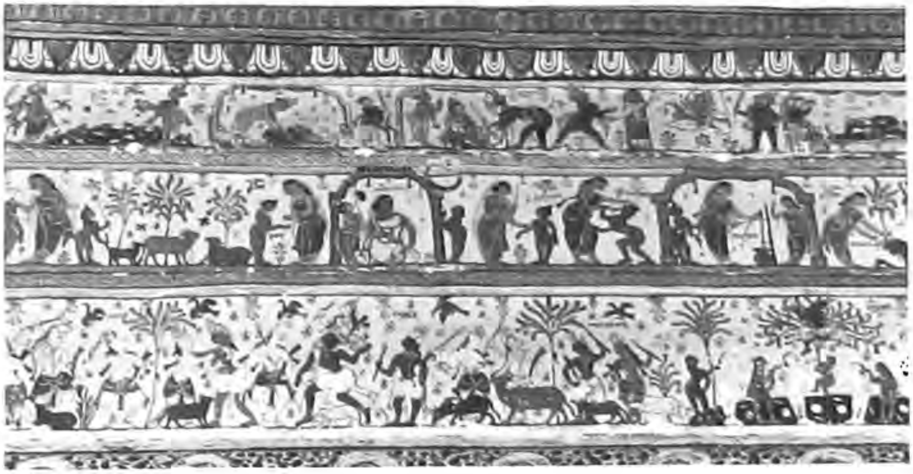
Die meisten der uns bekannten Wandbilder werden ins 19. Jh. zu datieren sein, eventuell ins ausgehende 18. Jh. bzw. beginnende 20. Jh. Stilistisch haben sich in ihnen Merkmale früherer Perioden gehalten, und es ist anzunehmen, dass die dargestellten Menschen altertümelnd gekleidet sind, z. B. mogulische Turbane tragen, als diese schon seit langem nicht mehr üblich waren. Man darf dabei nicht vergessen, dass es sich um Bilder von Purana-Epen handelt, die für den Betrachter ja auch in längst vergangener Zeit sich ereignet haben. Auch sind uns Rollen mit Zeichnungen bekannt, nach denen die Maler (in unserem Jahrhundert) gearbeitet haben, die deutlich zeigen, dass man immer nach (älteren) Vorlagen gearbeitet hat.

Die Wandmalereien sind auf einer trokkenen Kalkgrundierung gemalt. Diese ist aus gebrannten Meermuscheln, die gekocht und zu Pulver zermahlen sind, angefertigt, mit dem Saft der *bel*-Frucht, mit Joghurt und eventuell sogar Zucker versetzt. Meist ist die erste Schicht grob und dick, mit Jutefetzen und Stroh vermischt, die zweite aber dünn, von gleichmässigem Auftrag und schliesslich, wenn trocken, poliert. Auf diese Grundierung wurde mit Ocker skizziert, dann die Farben einzeln aufgetragen und mit Schwarz der Umriss und die Details eingezeichnet. Gesichter sind fast immer im Profil, Körper aber in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Oft werden kontrastreiche Farben rein verwendet, so Rot, Zinnober, Okker, Chromgelb, Indigo, Terraverde, Weiss und Schwarz (Ultramarinblau kommt wohl erst später hinzu). Belebt werden die Bilder vor allem durch die frisch eingezogenen Konturen.

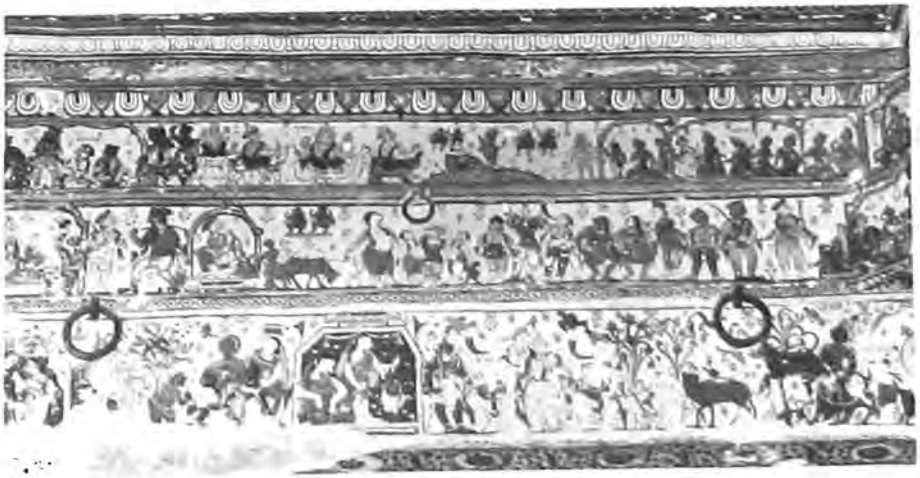
Am häufigsten sind der *bhagavata purana* entnommene Themen, Geschichten um Krisna. Manchmal sind auch Szenen aus dem Ramayana dargestellt, seltener aus der Tradition der *sakta*, der Verehrer der Grossen Göttin.



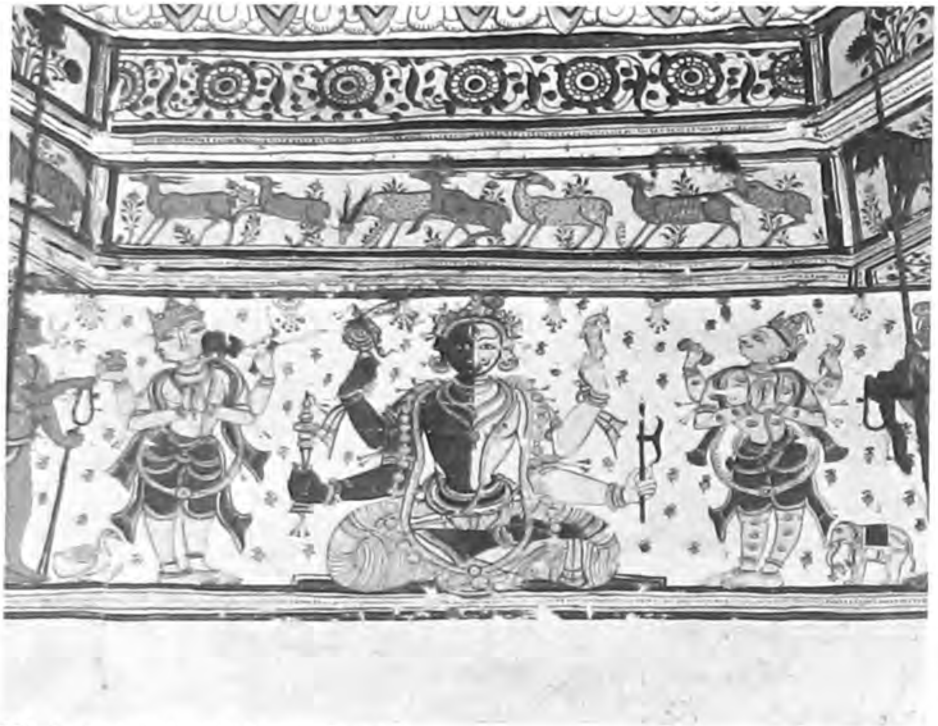
558–560 *Bhagavata purana*-Szenen. Jagannatha-Tempel. Dharakot



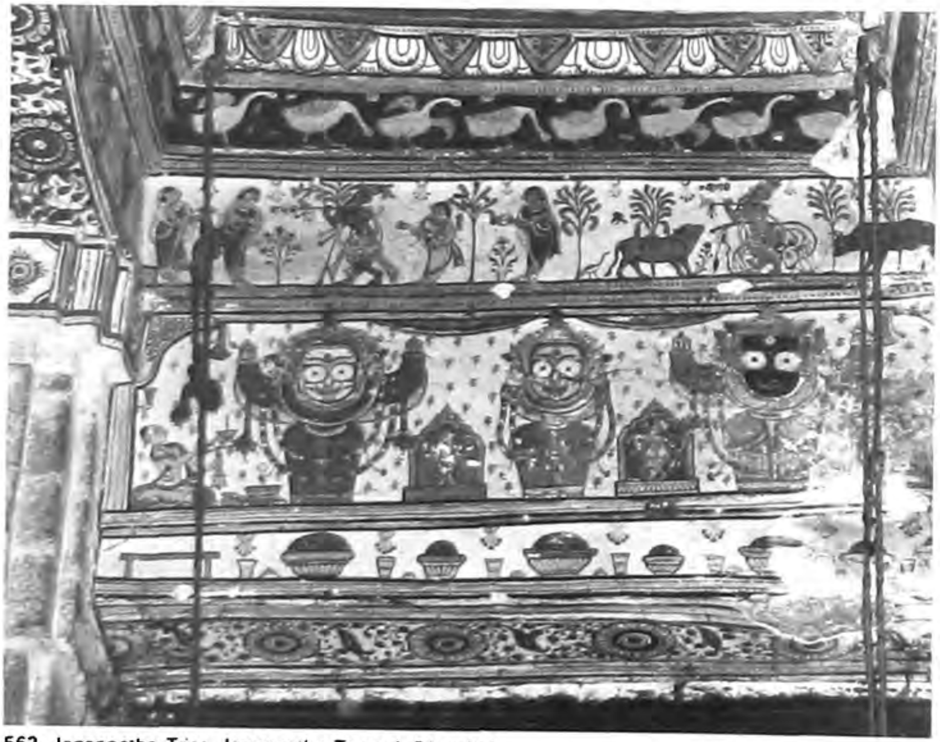
559



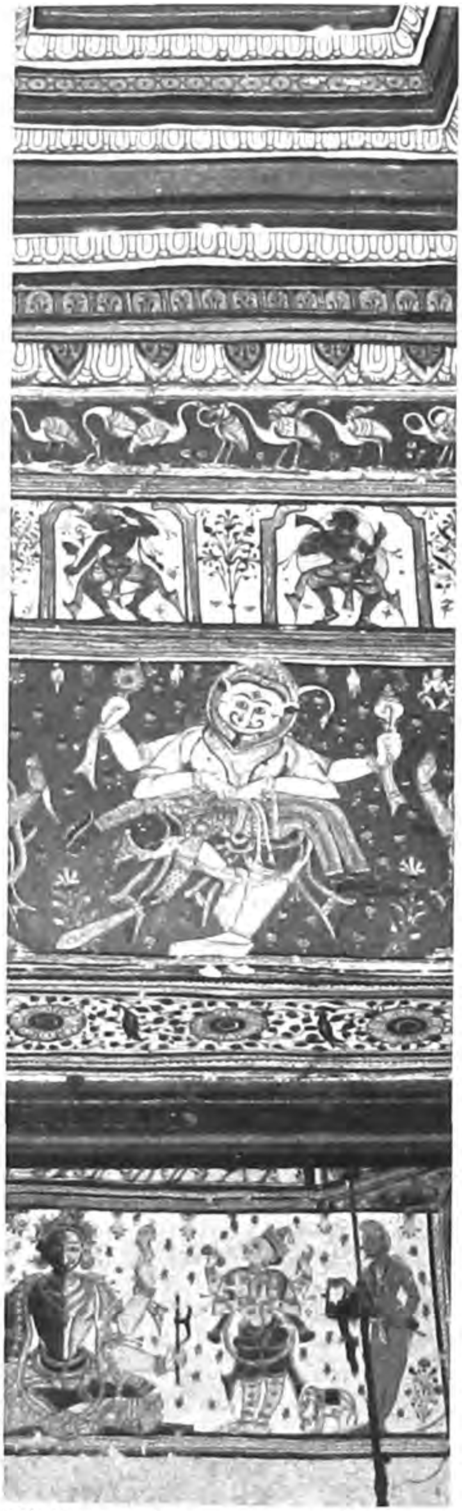
560



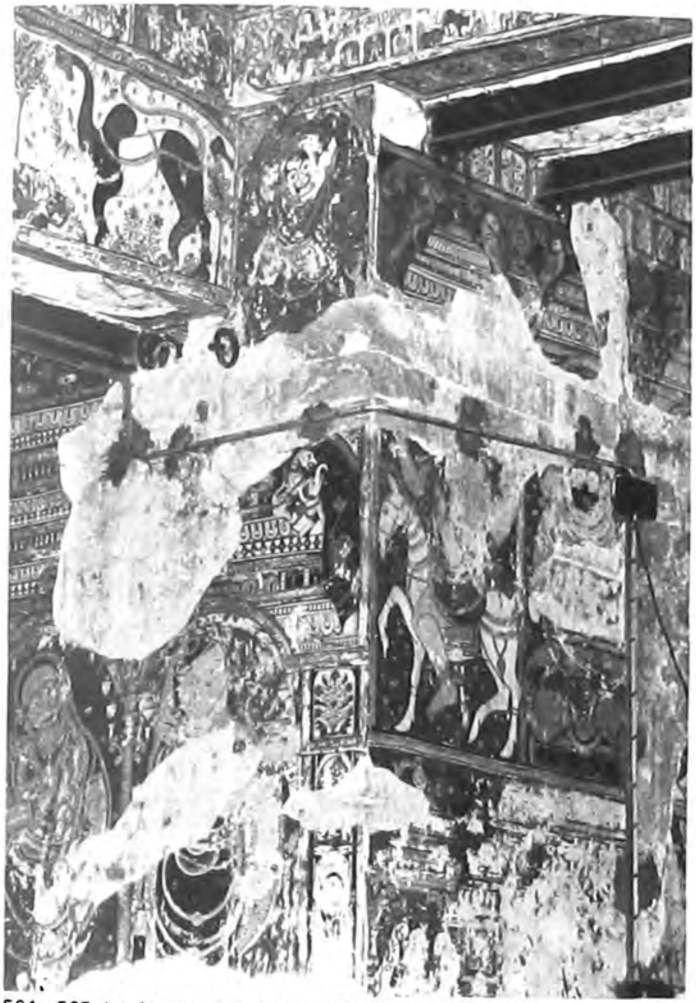
561 Harihara. Jagannatha-Tempel. Dharakot



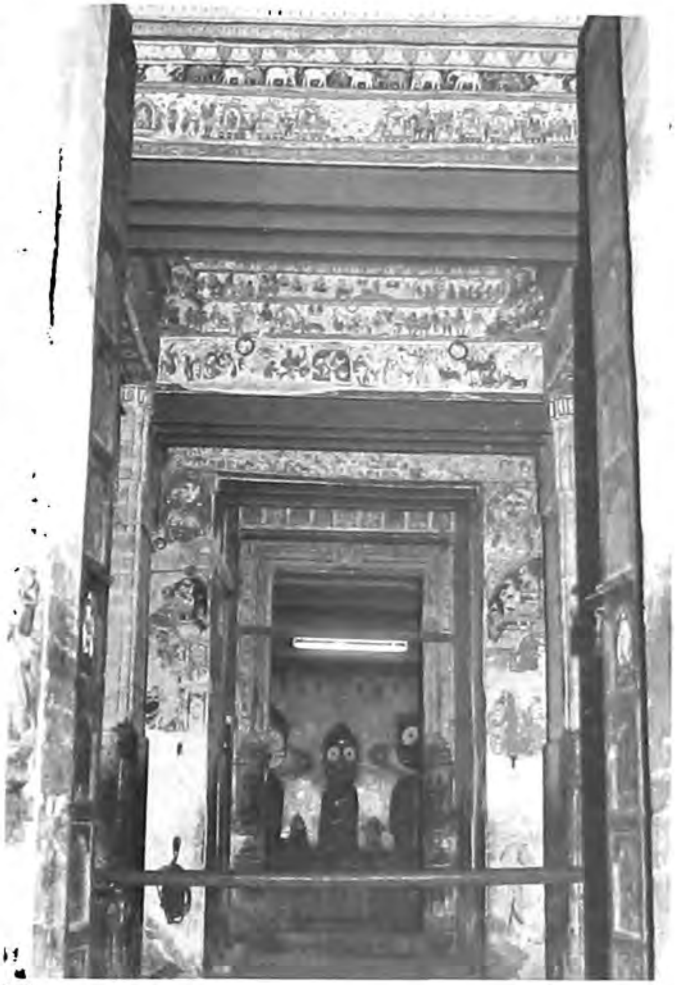
562 Jagannatha-Trias. Jagannatha-Tempel. Dharakot



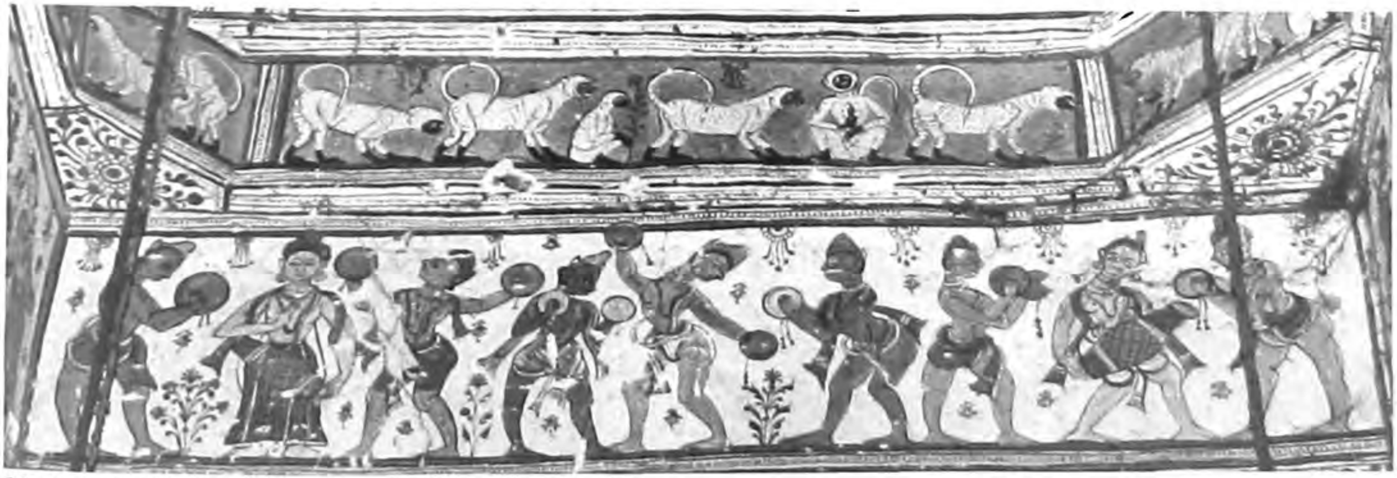
563 Narsimha. Jagannatha-Tempel. Dharakot



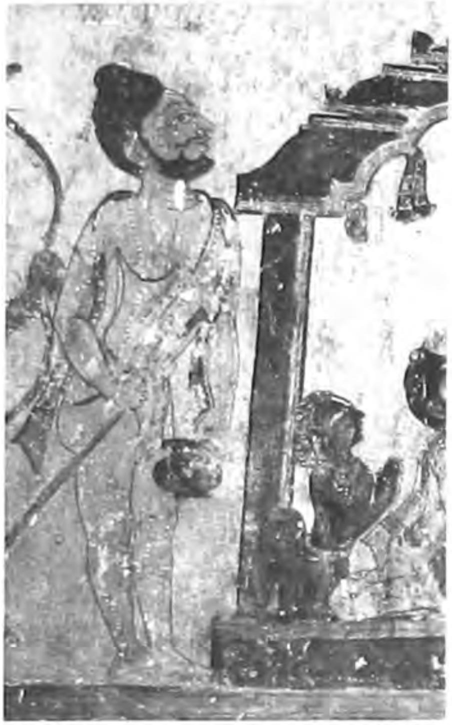
564. 565 Im Innern des Jagannatha-Tempels. Dharakot

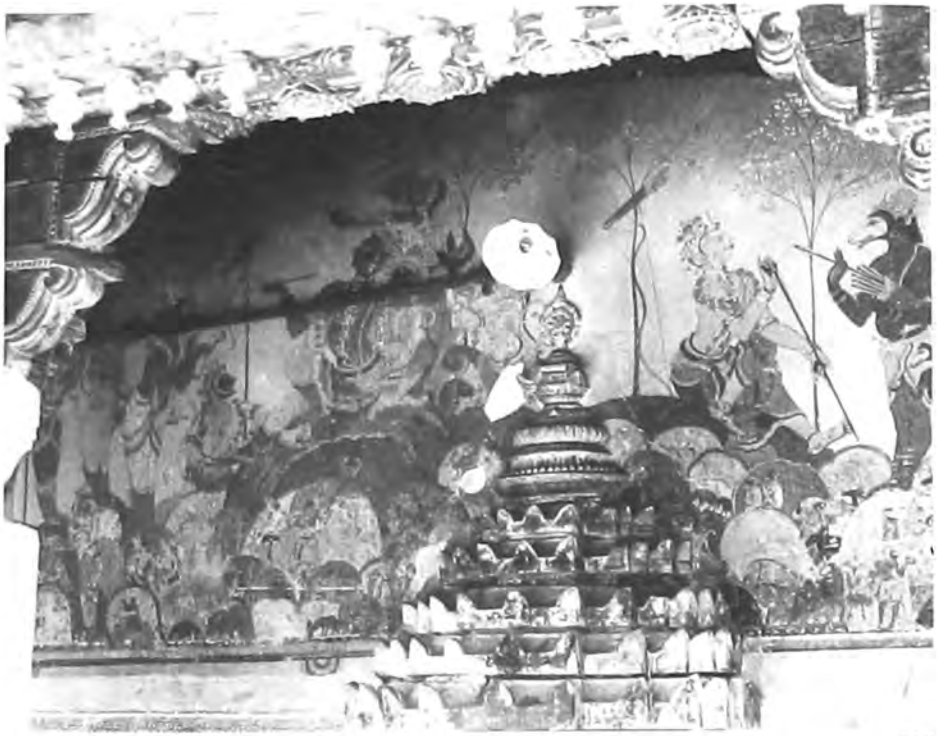


565



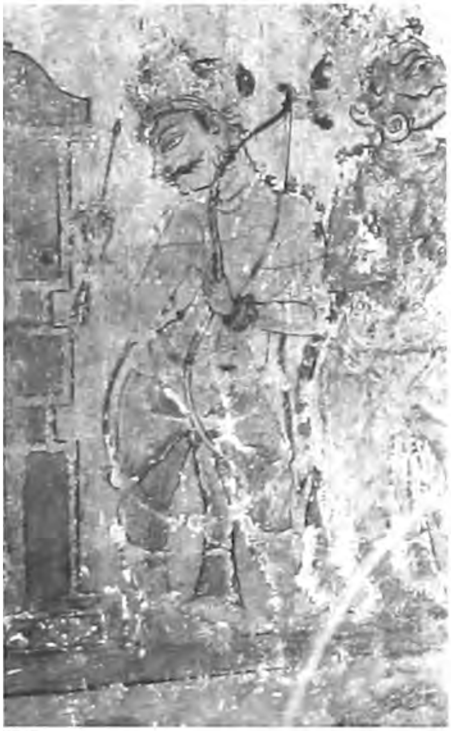
566 Fries mit Ringkämpfern und Affen. Jagannatha-Tempel. Dharakot



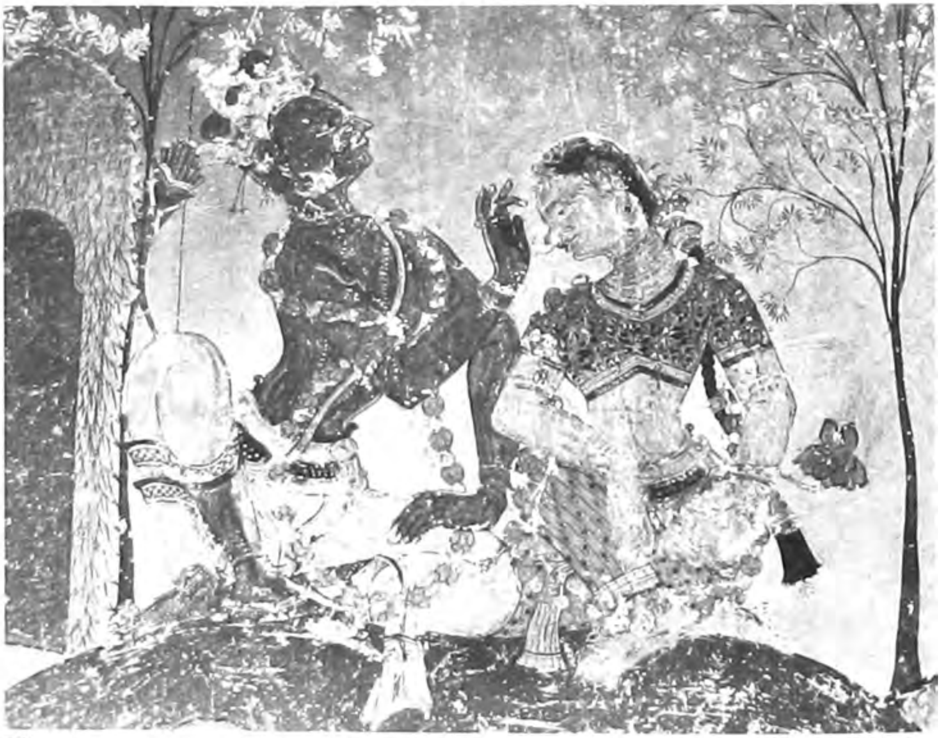


567–573 Szenen aus dem Ramayana am Virinchi Narayana-Tempel, Buguda (Ganjam-D.)

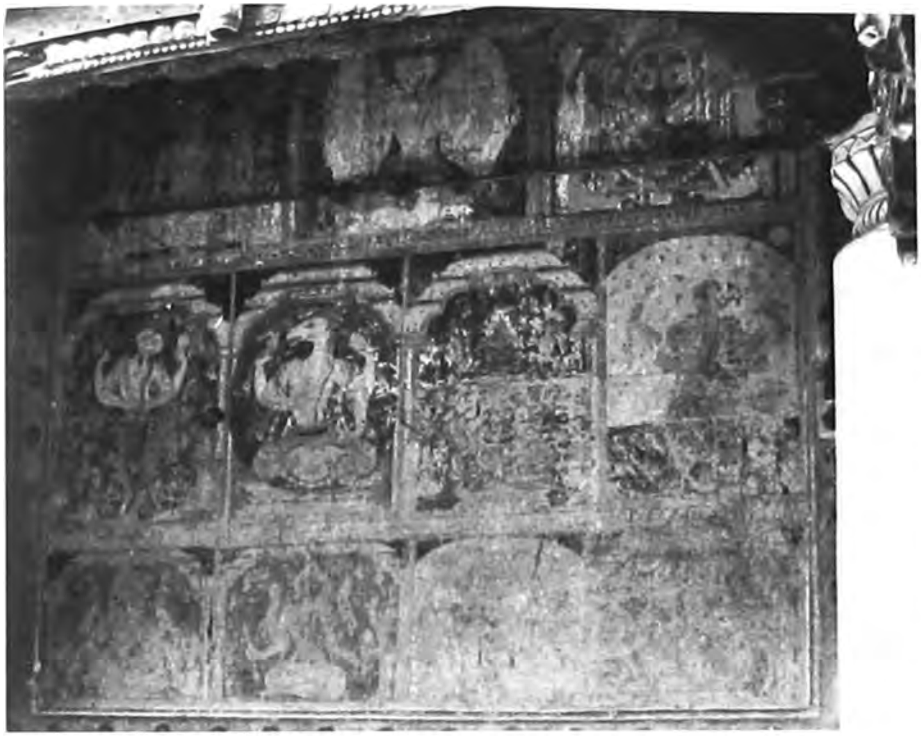
568



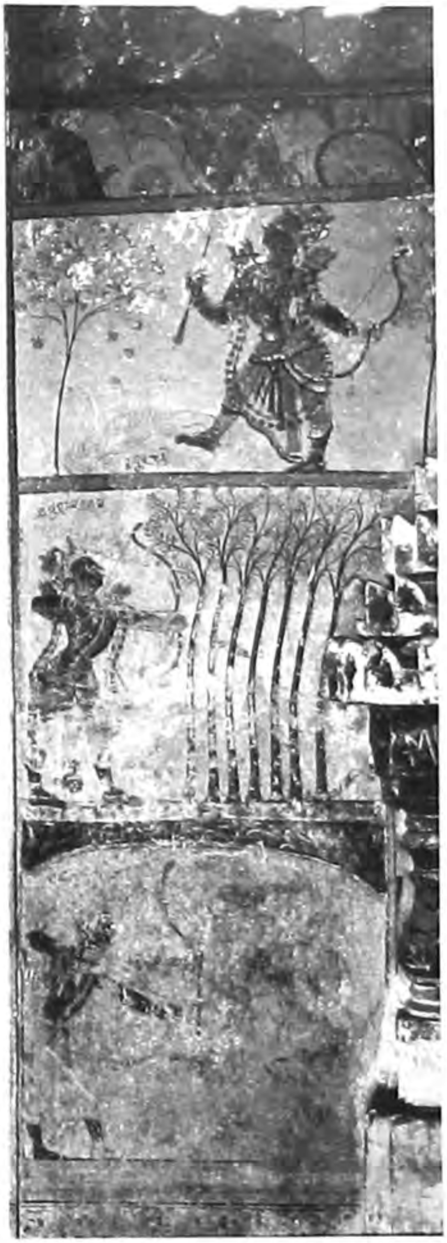
569

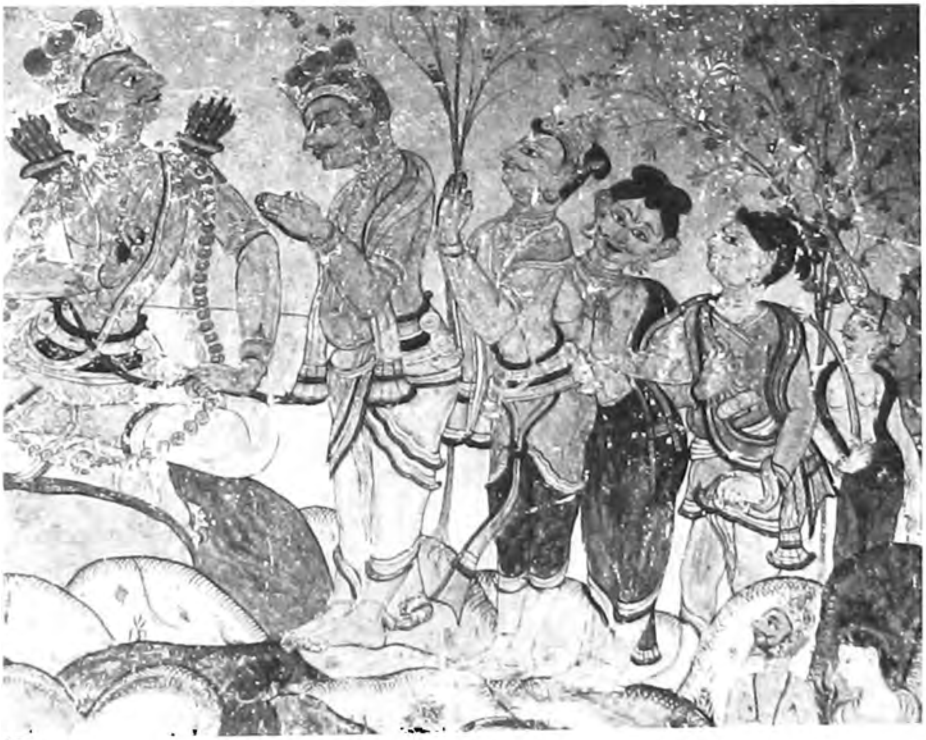


570



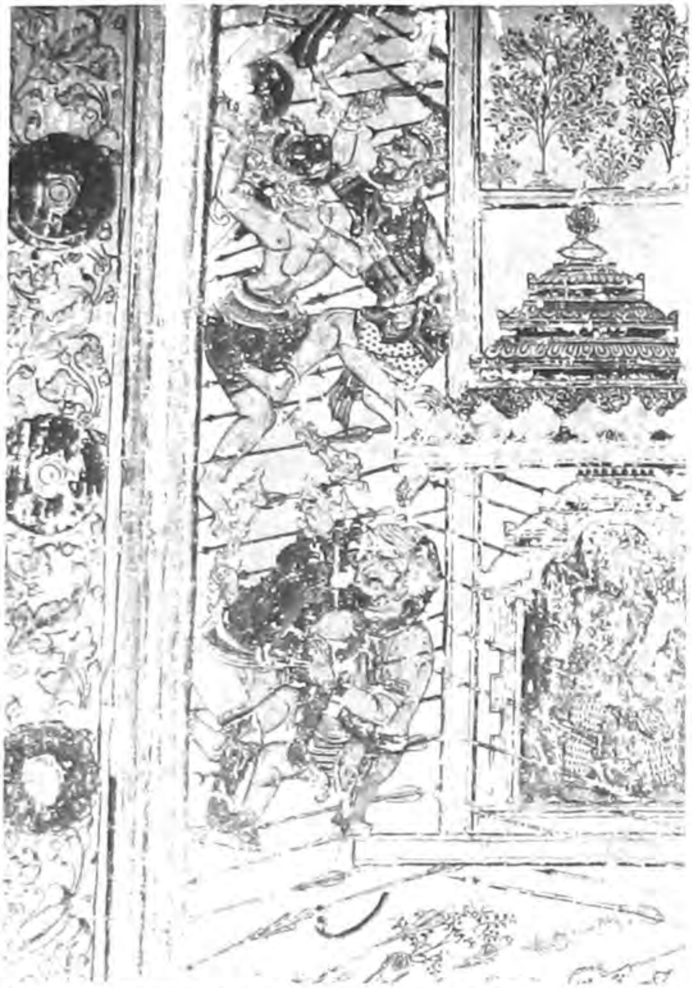
571

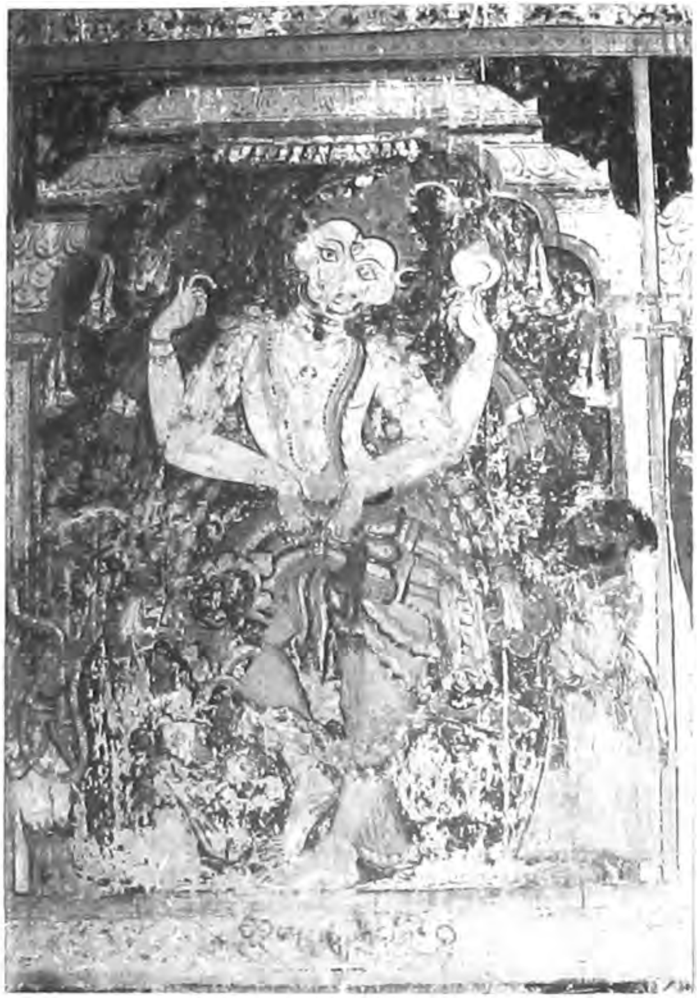




572

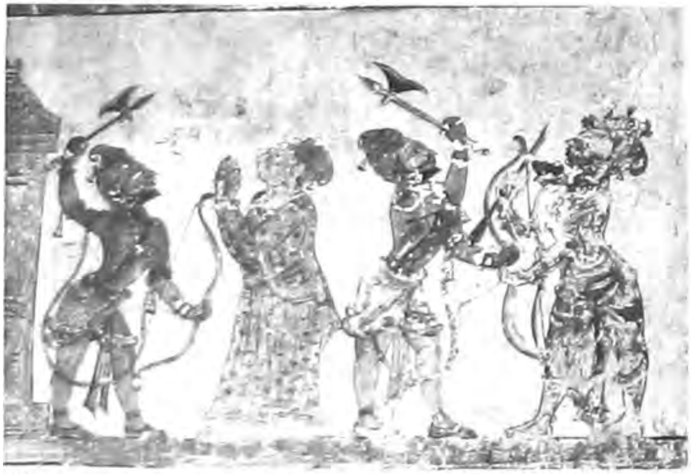
573



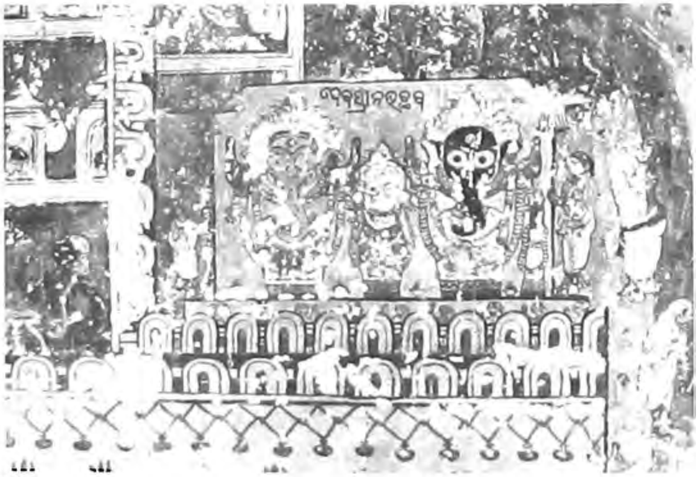


574–577 Kampfszene, Narsimha, Ganesa am Virinchi Narayana-Tempel, Buguda

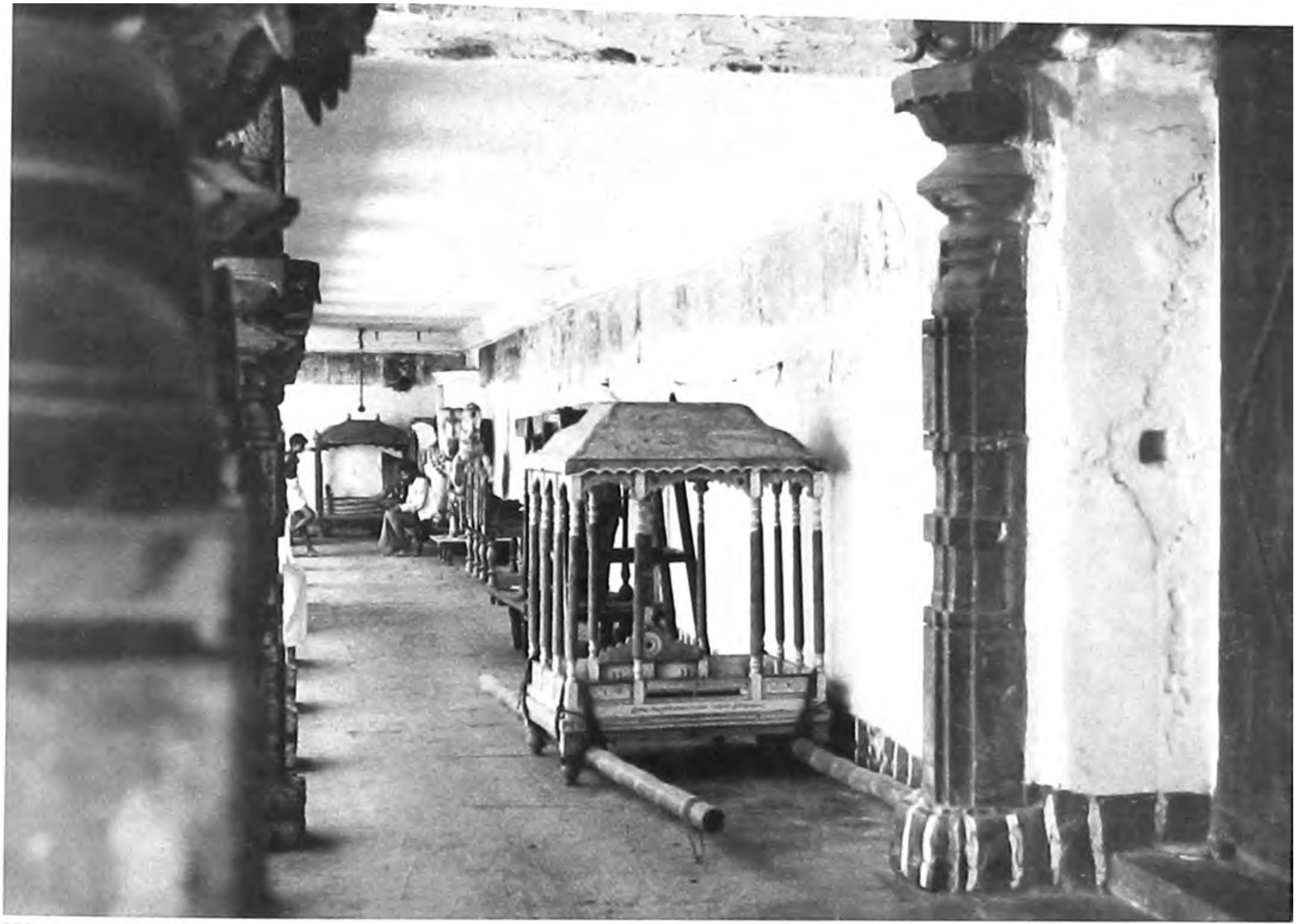
575



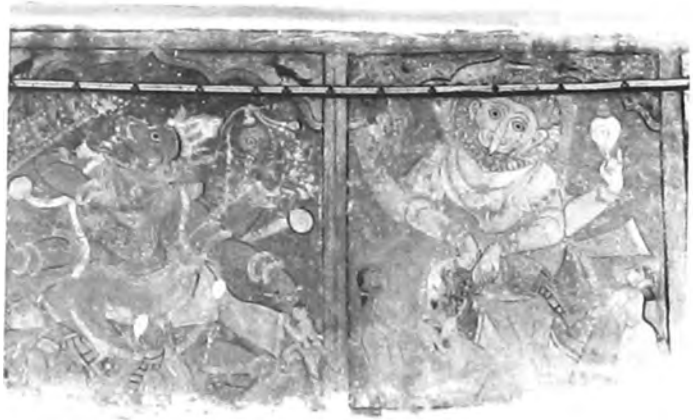
576



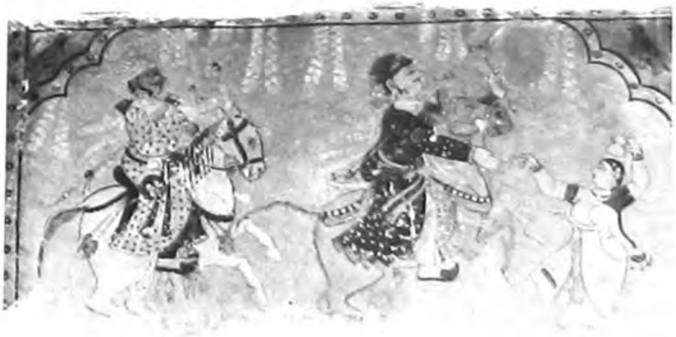
577



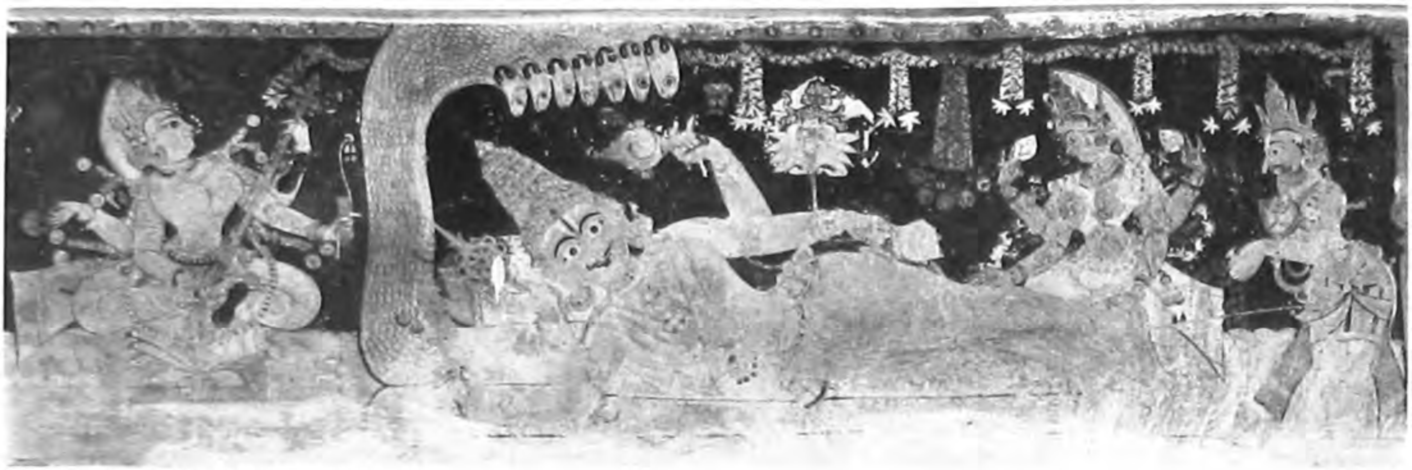
578 Umgangshalle. Srikurmam (A.P.)



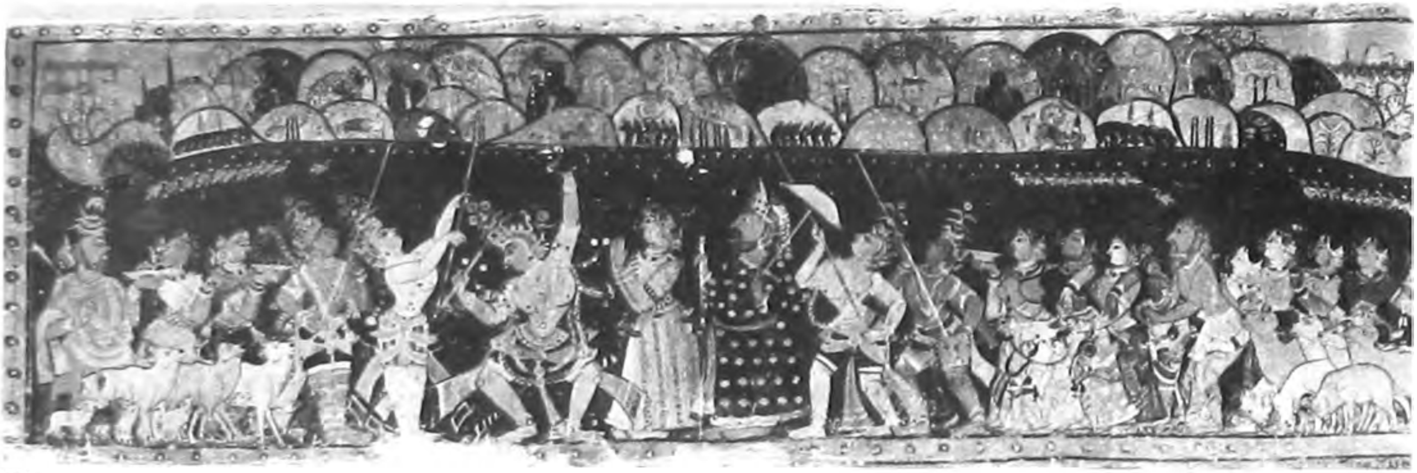
579 Varaha und Narsimha. Srikurmam (A. P.)



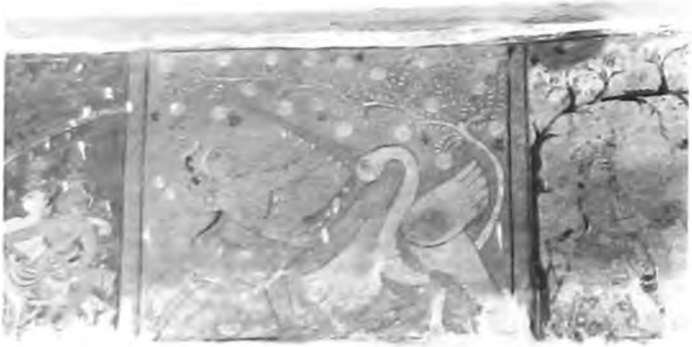
580 *Kancikaveri*, göttliche Reiter und Hirtenfrau. Srikurmam (A. P.)



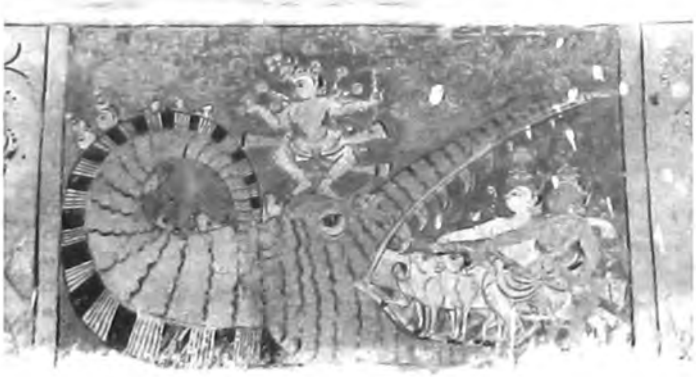
581–584 Wandbilder in Srikurmam (A.P.)



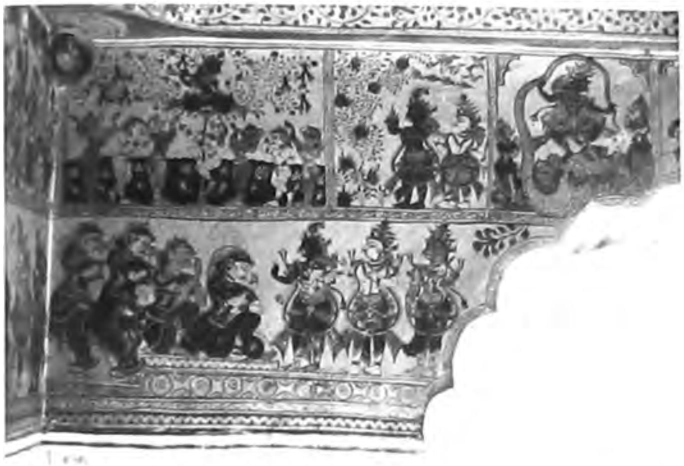
582



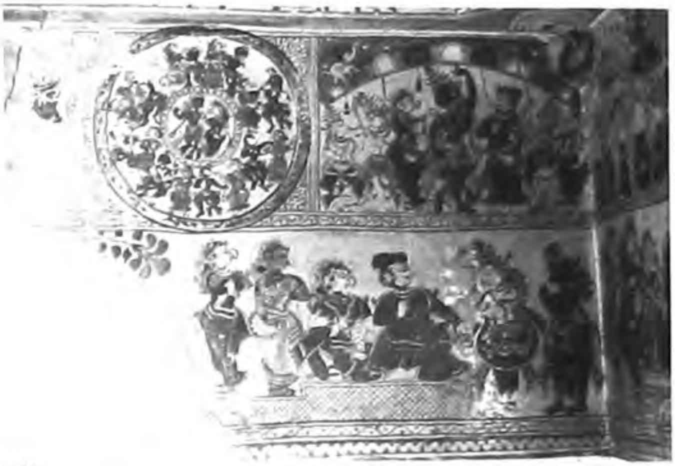
583



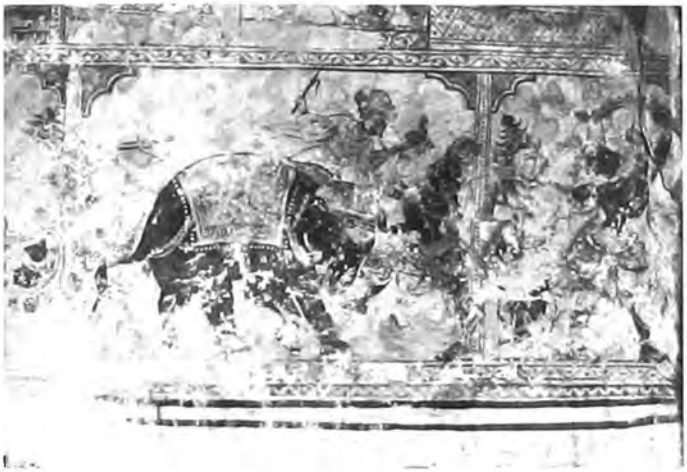
584



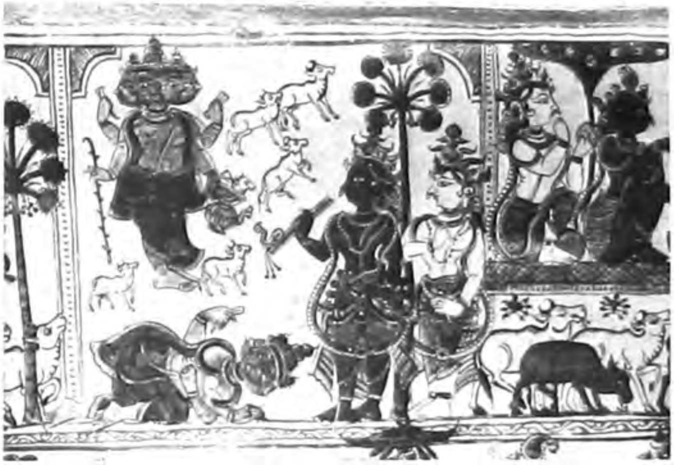
585–590 Wandbilder in Chikiti (Ganjam-D.)



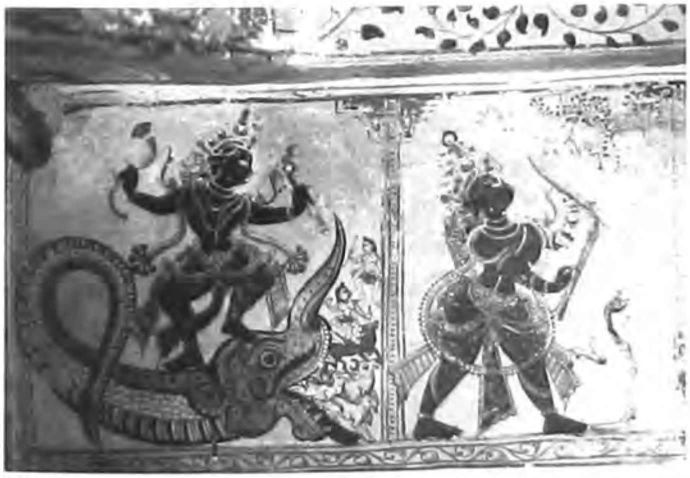
586



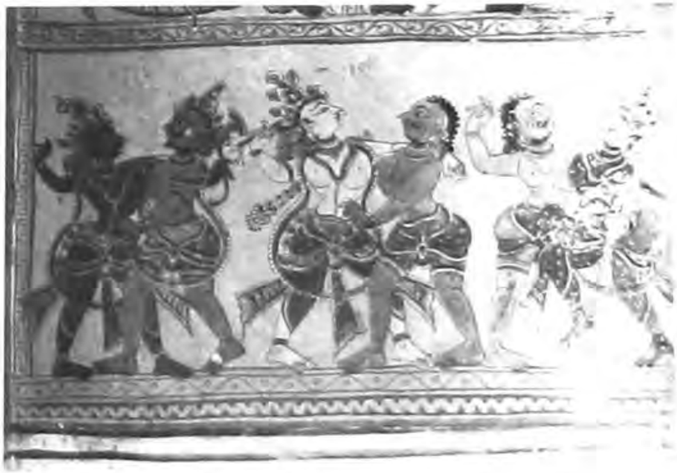
587



588

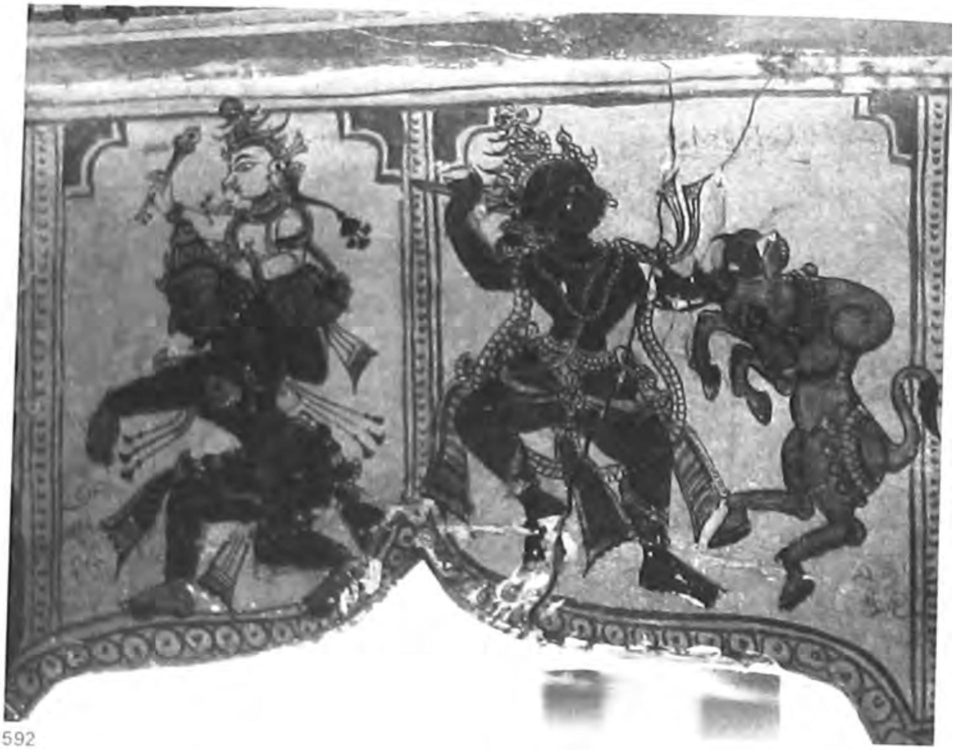


589

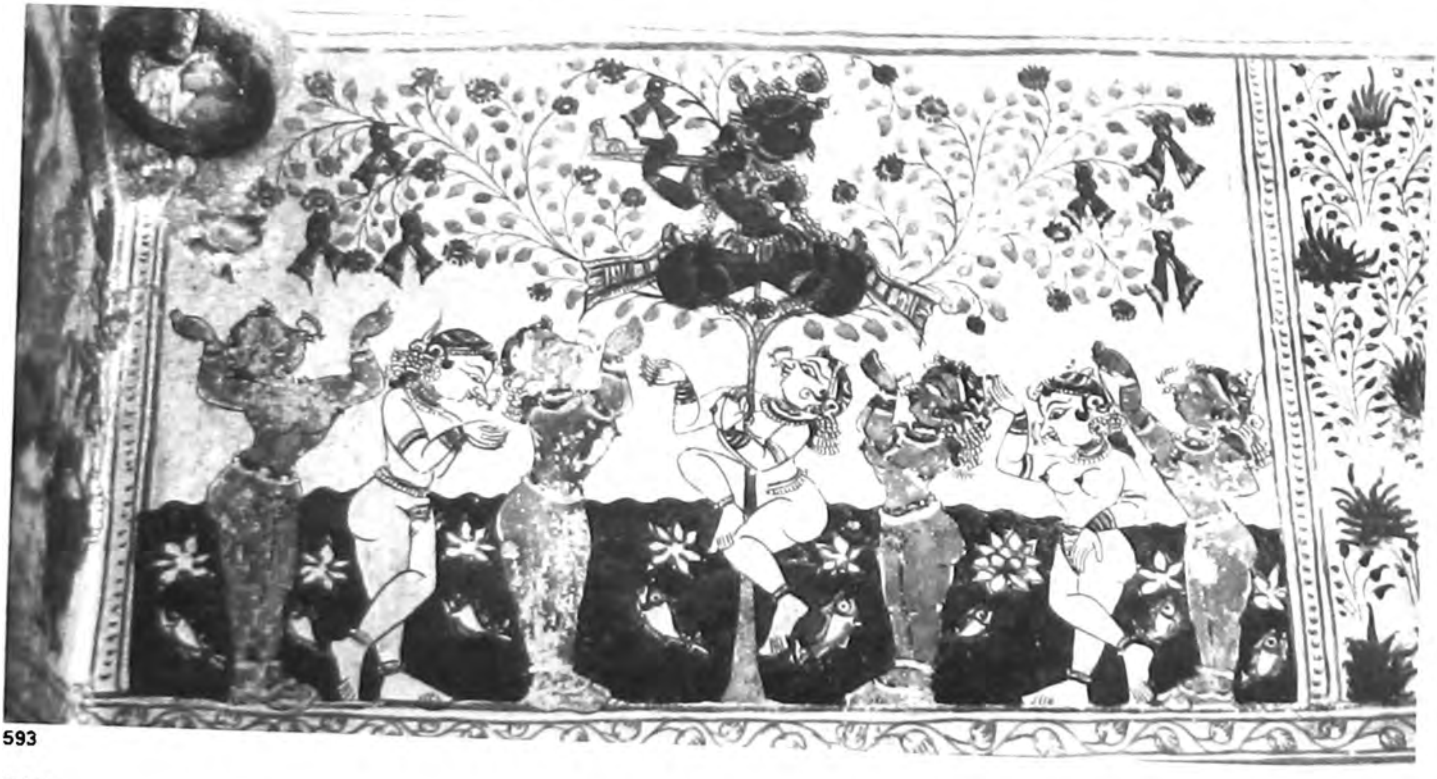


590

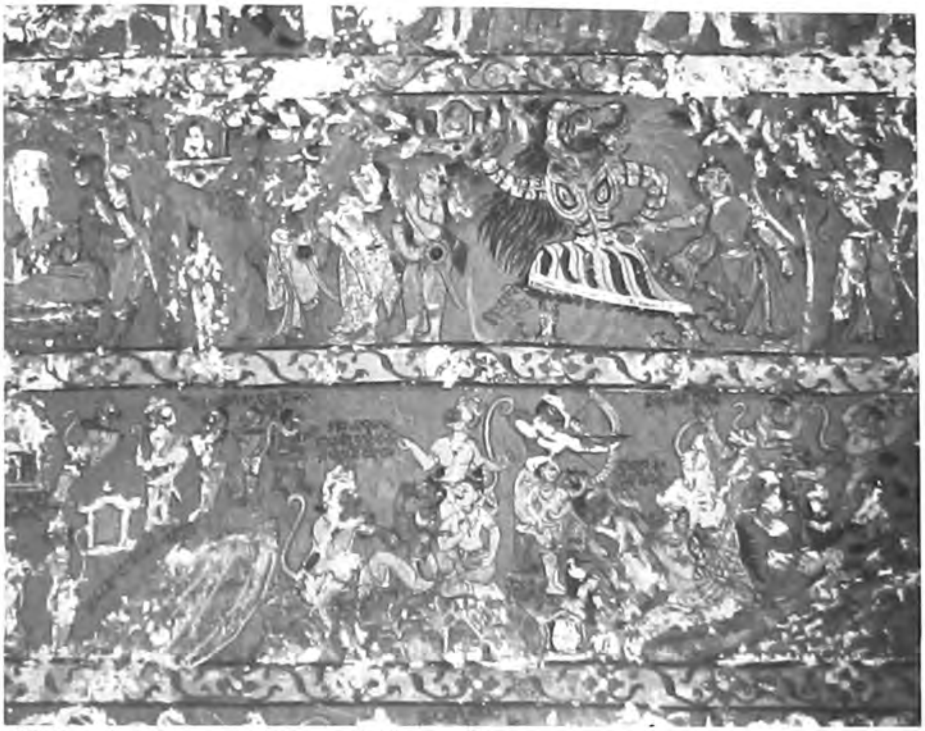
591–593 Wandbilder in Chikiti (Ganjam-D.)



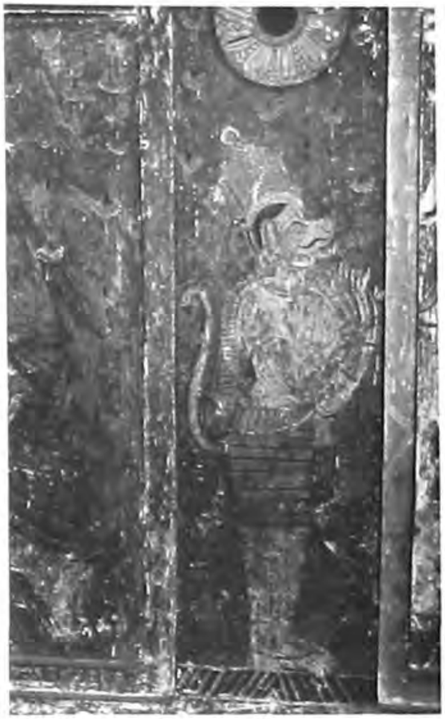
592



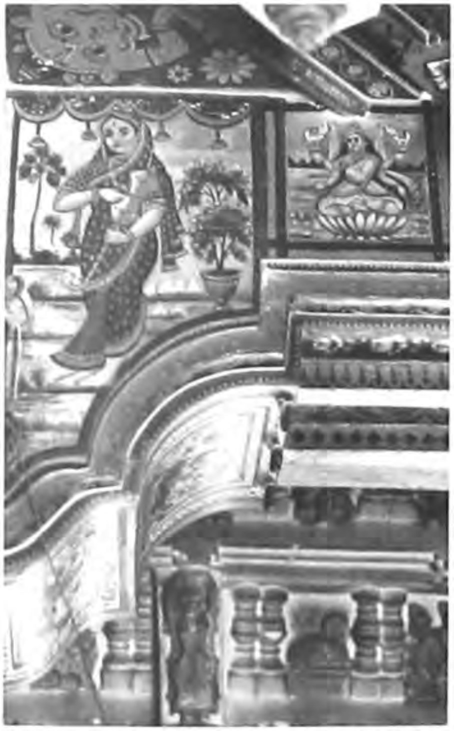
593



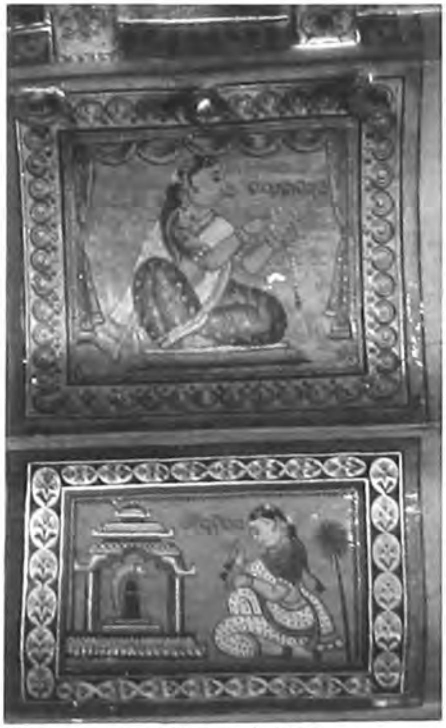
594 Ramayana-Szenen. Parlakhemundi (Ganjam-D.)



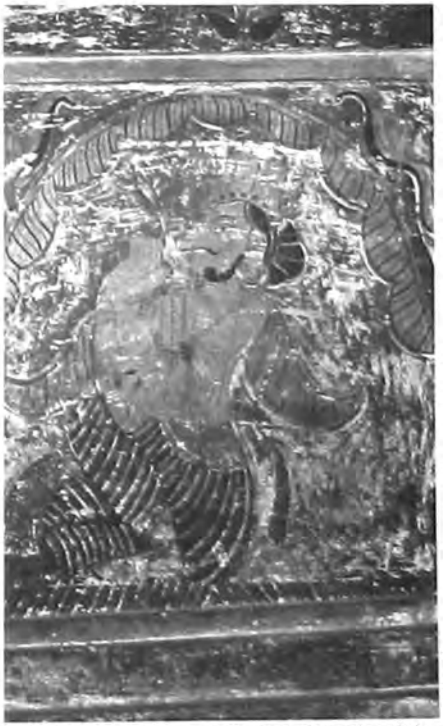
595 Hanuman. Kosalesvar (Keonjhar-D.)



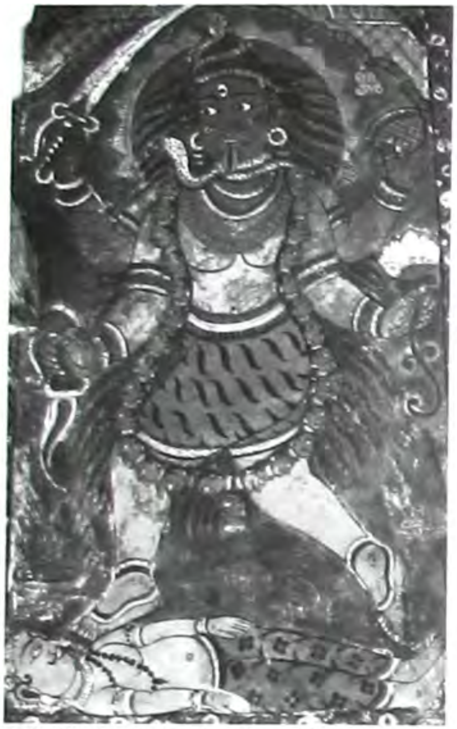
596 Wandbild, 20. Jh. Belagunta (Ganjam-D.)



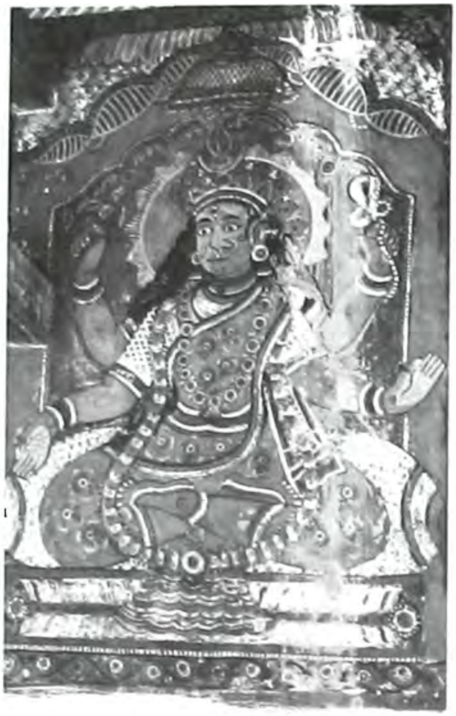
597 Ragamala-Bilder, 20. Jh. Belagunta



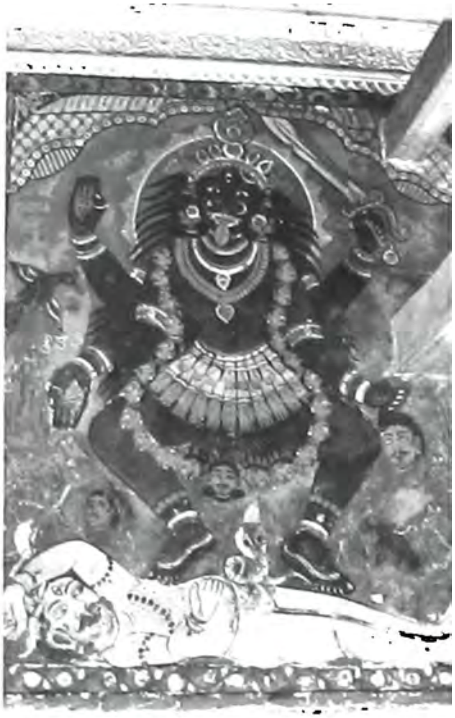
598 Garuda. Kosalesvar-Tempel (Keonjhar-D.)



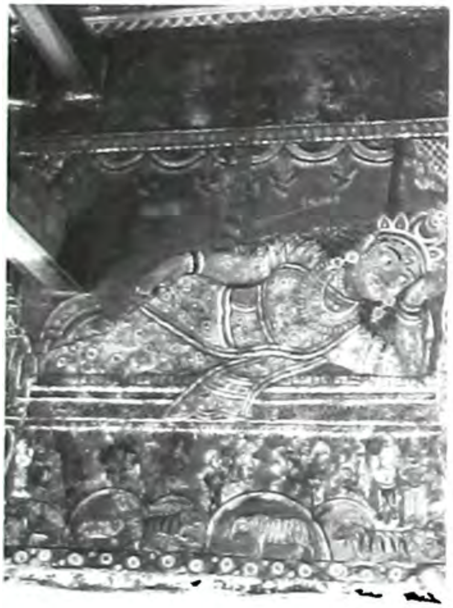
599–604 Siva und seine Sakti. 20. Jh. Kalika-Tempel Jayapur (Koraput-D.)



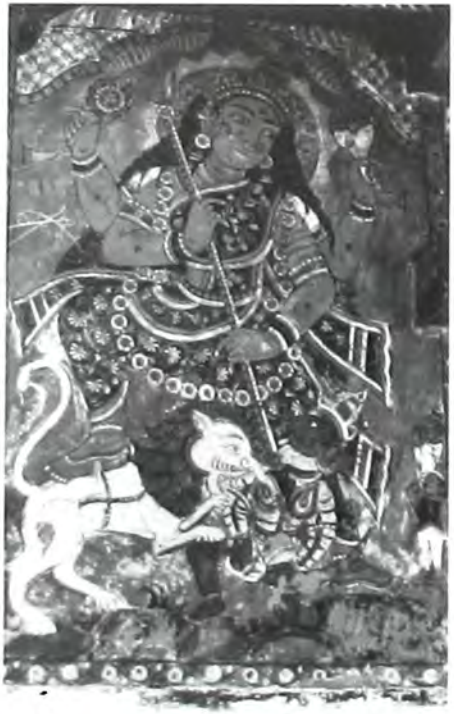
600



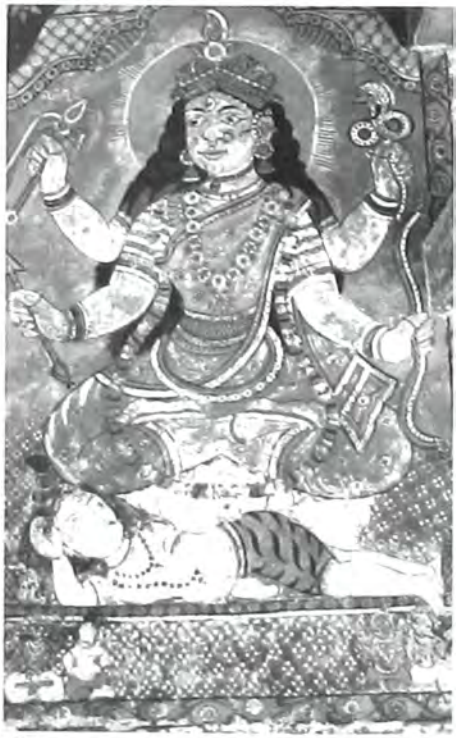
601



602



603



604

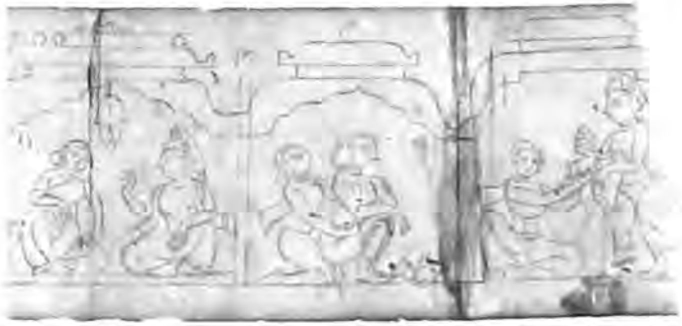
Auch heute noch werden Wandbilder für Zeremonien, glückverheissende Symbole und Bildnisse von Göttern an den Eingangstüren von Häusern gemalt. Insbesondere im Ganjam-Distrikt (und auch im nachbarlichen Andhra Pradesh) werden von Berufsmalern auf die weissgekalkten Wände bei der *brata* oder Schnurzeremonie der Brahmanen-Familien folgende Motive gemalt: das *purna kumbha*, segensvolle Wassergefäss, umgeben von zwei Fischen, zwei Bananenpflanzen oder auch Palmen, ein *sankua*, Muschelhornbläser, ein *bajavala*, Trommler, ein *mukuta*-Diadem, wie es auch in der Zeremonie verwendet ist, um den jungen Brahmanen zu krönen. Ähnliche Wandbilder werden auch für Hochzeitsanlässe als *bibhaghara citra*, Hochzeitshausmalerei, angebracht, wobei hinzugefügt werden können eine *palki*-Sänfte, die Szene von dem Hochzeitsfest von Rama und Sita (seltener auch von Siva und Parvati), Elefanten, Pferdereiter, Leute mit der Mitgift, eventuell auch die Szene von der Verehrung von Rama und Sita durch Hanuman und Jambayat usw. – Bei der Einweihung eines Hauses wird in einem Innenraum traditionellerweise das Bild von *Durga Madhava* (i.e. Durga Mahisasuramardini und Jagannatha) auf die Wand gemalt und verehrt. Es können allerdings auch andere Bilder wie Narsimha, Rama und Sita oder Krisna verehrt werden.

Der Maler wird am Tag vor dem Ereignis gerufen. Man hat die Wände zuvor frisch geweisselt. Der Maler wird nicht mit Geld entlöhnt, sondern erhält *sanca*, eine Gabe, bestehend aus etwa einem Kilogramm ungekochtem Reis, etwas Hülsenfrüchten, Gemüse, *ghi*-Butterschmalz, Tamarinden-, Gelbwurzgewürz und Salz, einem *dhoti*-Stoff und *dakhina*, Schmuck oder Geld, in der Regel einer Rupie, vorzüglich als Münze. Die Gabe wird dem Maler von der ältesten Frau des Hauses mit dem glückverheissenden Trillern «*Hula-huli*» überreicht. Die Ausgaben gesamthaft sollen etwa 18 RS (1978) entsprechen, abgesehen von dem Essen, das der Maler in dem Haus ebenfalls vorgesetzt bekommt. Das Geschenk, insbesondere der *dhoti*, soll überreicht sein, bevor der Maler die Augäpfel in die Figuren malt, was im Ganjam-Distrikt als *cakyudan*, in Oriya sonst *akiputeba* genannt wird.

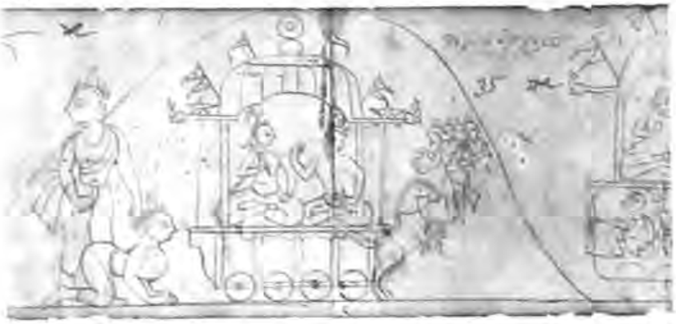
Modernistische Hausbesitzer wünschen manchmal nicht mehr, dass man ihre frisch geweisselten Wände mit Bildern «besudle». Deshalb werden die Maler jetzt oft aufgefordert, die Bilder auf Baumwollstoff, der in Gelbwurzwasser getaucht ist, oder auf mit Kalkfarbe grundiertes Zeitungspapier zu malen, die dann vorübergehend an den Wänden aufgenagelt werden. Man kann diese Stoffbilder für weniger als 5 Rupien in Parlakhemundi kaufen.

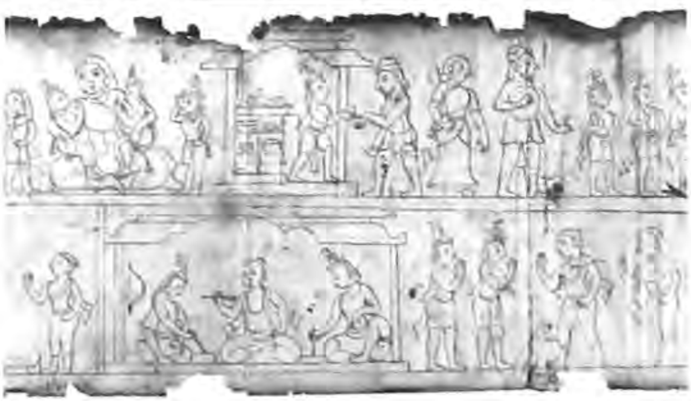
605–608 Bildrolle, Skizzen für Wandbilder, um 1900. Jayapur (Koraput-D.)

605

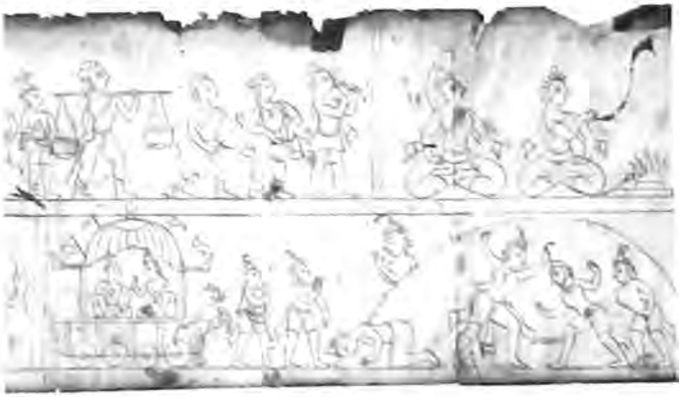


606

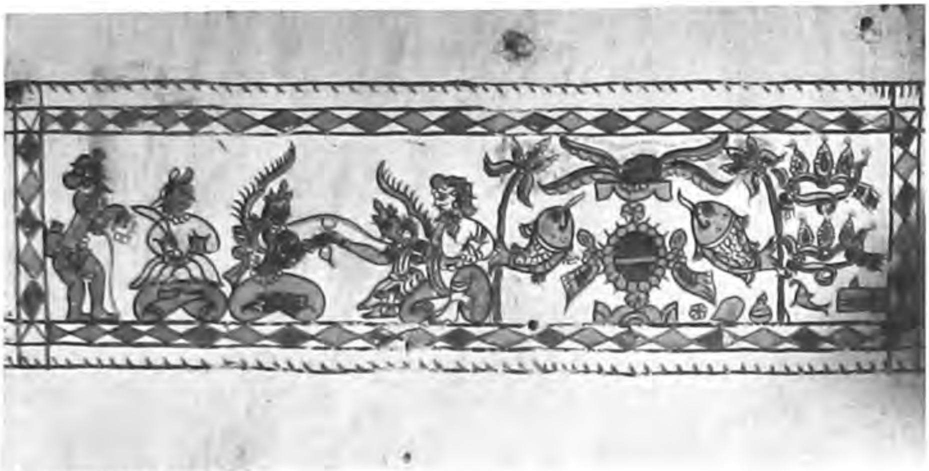




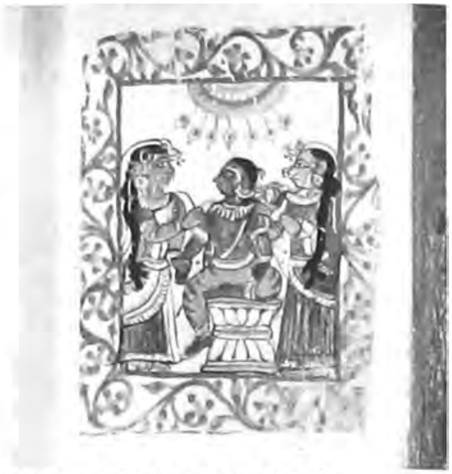
607



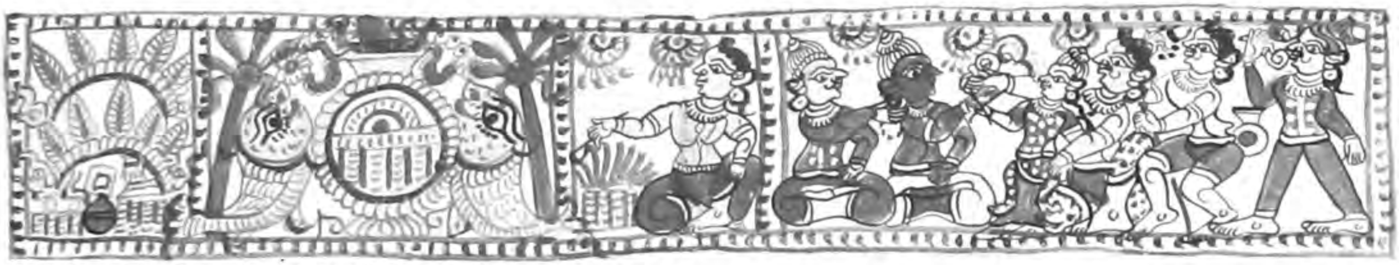
608



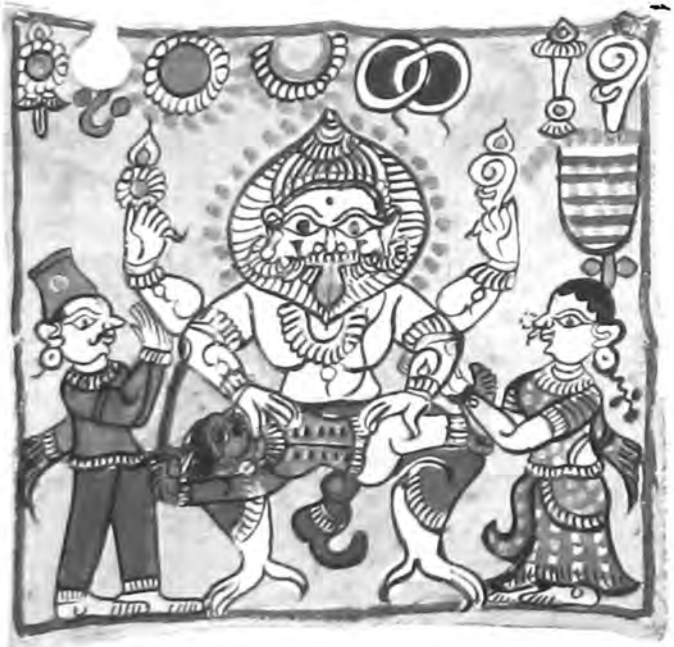
609 Wandbild. Tekkali (A.P.)



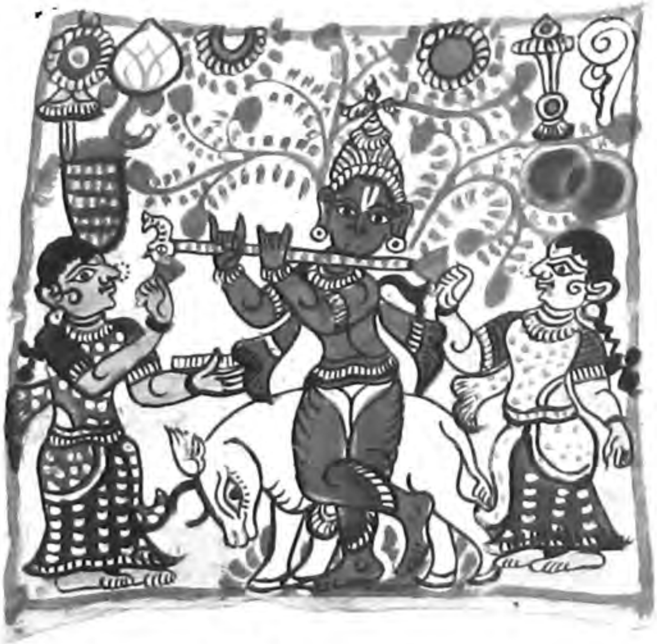
610 Wandbild. Jayapur (Koraput-D.)



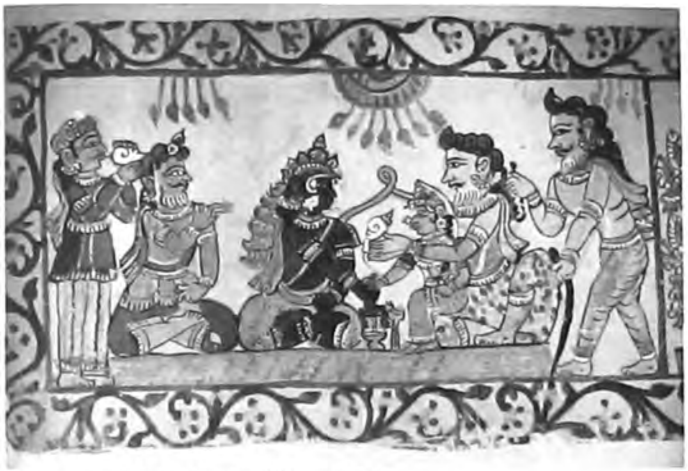
611 Hochzeitsbild, Papier. Parlakhemundi (Ganjam-D.)



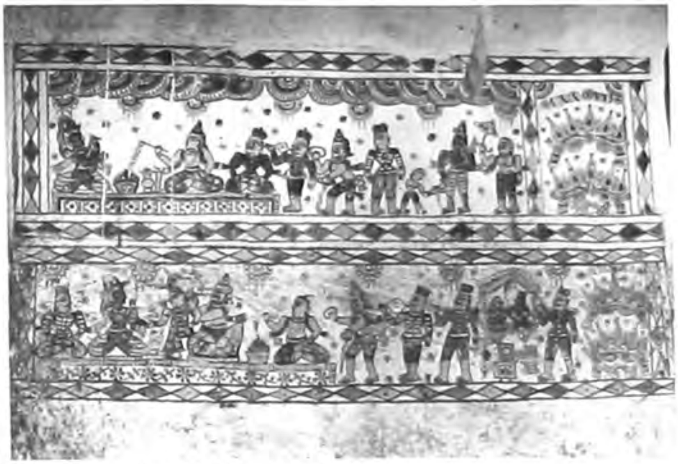
612 Narsimha, Malerei auf Stoff. Parlakhemundi



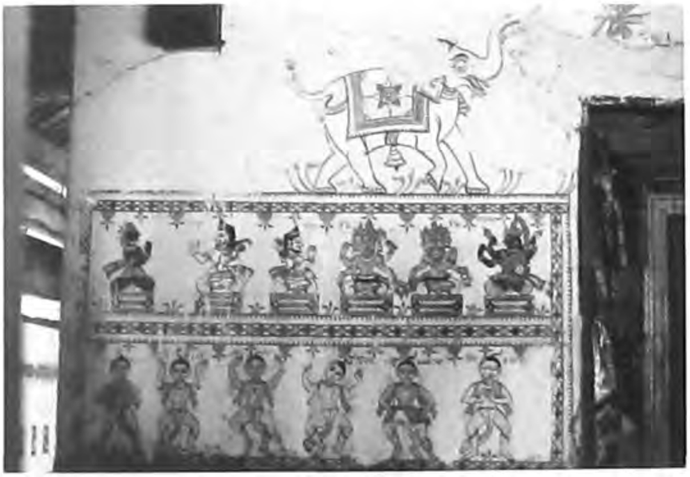
613 Krisna, Malerei auf Stoff. Parlakhemundi



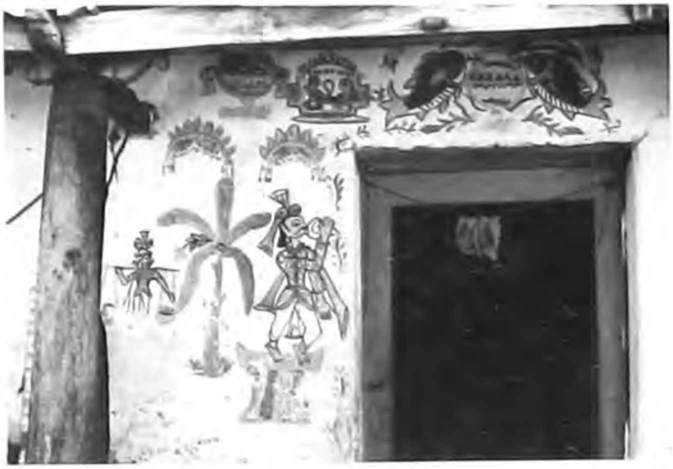
614 Hochzeitsbild Jayapur (Koraput-D.)



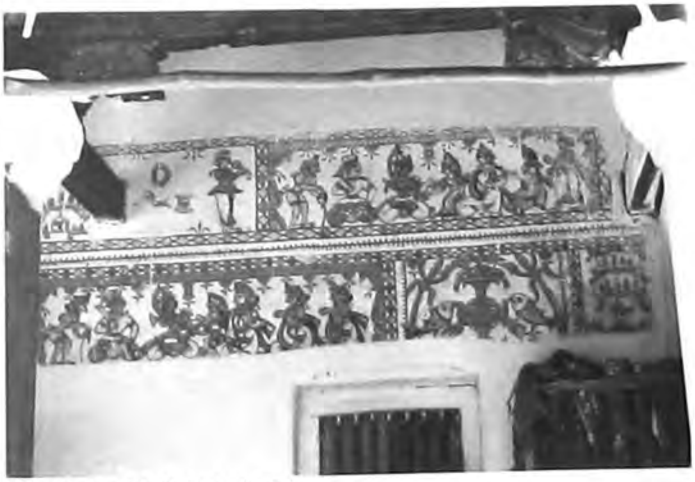
615 Hochzeitsbild Mandasa (A.P.)



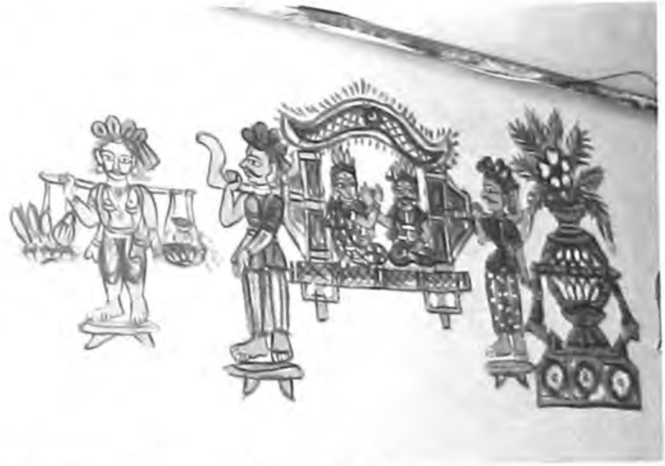
616 Wandbild Jagannatha-Tempel Tekkali (A.P.)



617 Wandbild Tekkali (A.P.)



618 Hochzeitsbild. Tekkali (A.P.)

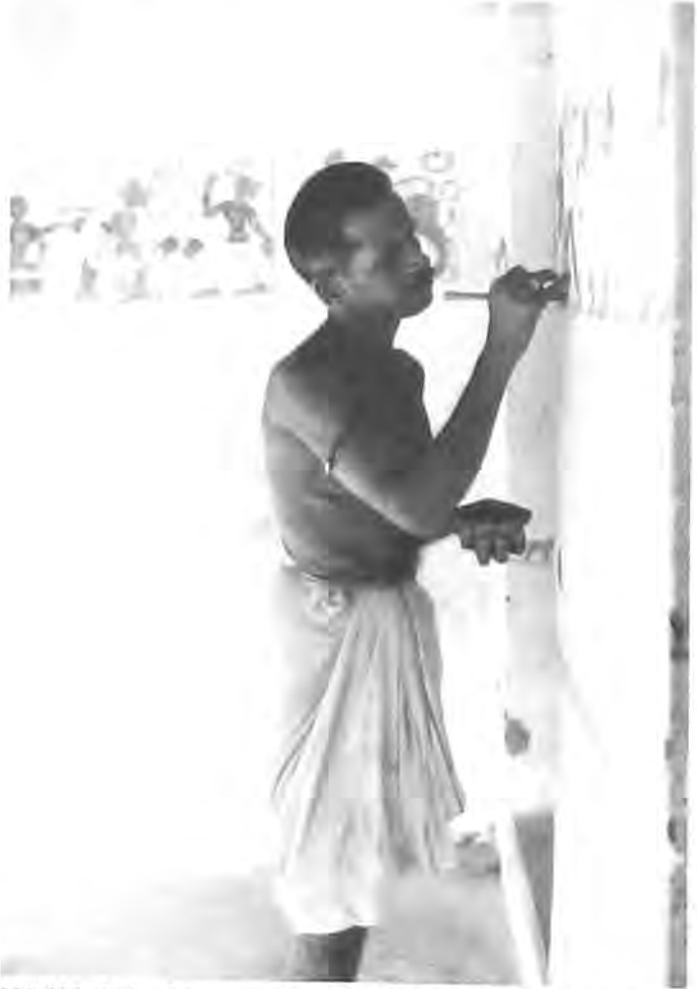


619 Hochzeitsbild. Berhampur (Ganjam-D.)

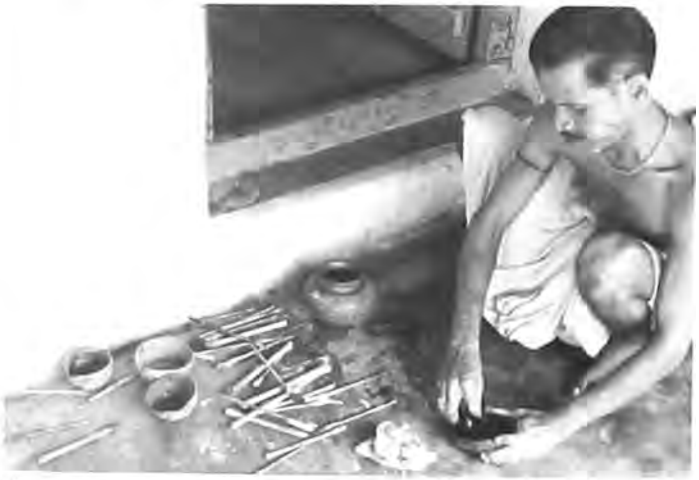
Werkverfahren eines Malers in Parlakhemundi

Um die Technik der Wandmalerei zu beschreiben, schildern wir das Werkverfahren von Prakascandra Mahapatra in Parlakhemundi. Er malt auf *pakha kanti* und *agakanthi,* den Seiten und der Fassadenwand auf der Veranda eines Hauses, die *rama bhisaka* (Ramas Hochzeit) genannten Hochzeitsbilder. Der Maler beginnt um 9.05 Uhr und endet um 10.40 Uhr bei intensiver und gleichmässig rascher Arbeit. Er hat sein Malzeug mitgebracht: *khajuri khadi,* Pinsel aus einem Dattelpalmenzweig, *ruma khadi,* Pinsel aus Ziegenhaar, die gemeinsam in dem *khadi nali,* dicken Bambusrohr als Pinseletui, versorgt werden, dann verschiedene *sadai,* Farbnäpfe aus Kokosnussschalen, und *umbei,* einen Topf mit weisser Kalkfarbe. Dazu gehört noch ein Gefäss mit Wasser, um die Pinsel auszuwaschen, und eine Schnur, um Linien abzutragen.

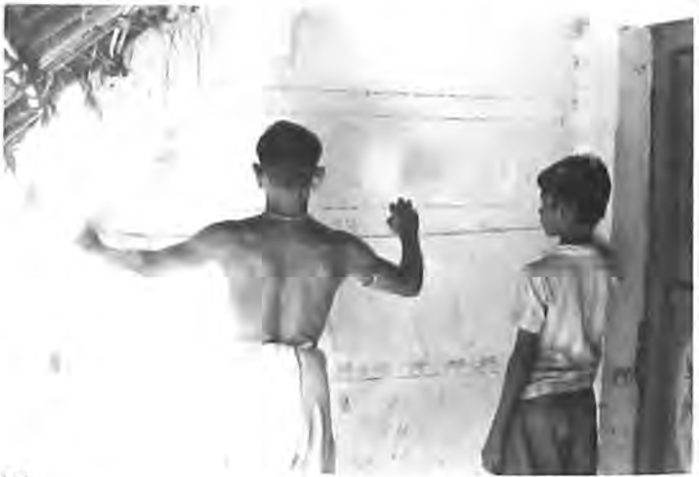
Mit seinem Sohn spannt er auf Höhe des Traufbalkens an der Seitenwand der Veranda eine in Ocker getauchte Schnur aus und lässt sie gegen die geweisselte Wand schnellen, so dass sie als Gerade sich abdrückt. Nach Augenmass setzt er etwa 7 cm darunter eine zweite Linie, dann mit breitem Abstand eine dritte und darunter wieder in knappem Abstand eine vierte, so dass auf Augenhöhe ein breites horizontales Band erscheint. Dieselben Linien zieht er dann auch auf der Rückwand der Veranda zwischen den beiden Türen. Dann beginnt er mit verblüffender Geschwindigkeit in dem breiten Band die einzelnen Figuren zu skizzieren. Er verwendet dazu einen groben Palmsplisspinsel und gelben Ocker und zeichnet mit raschen, stark kurvigen Linien von links aussen nach rechts. Er beginnt mit einer *mukuta*-Krone. Es ist ihm un-



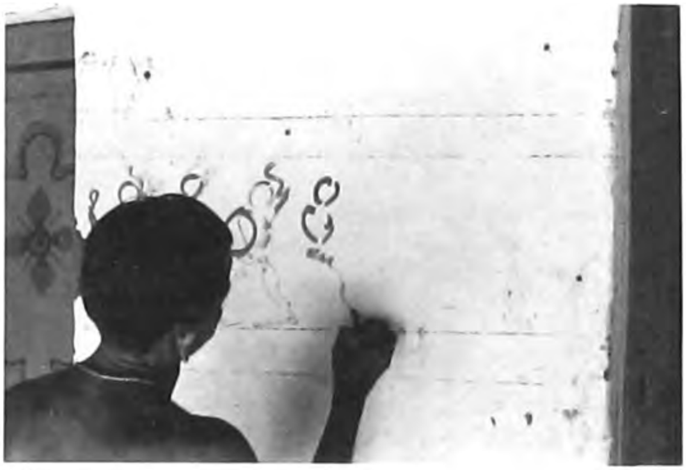
620–653 Werkverfahren von Prakascandra Mahapatra, Parlakhemundi (Ganjam-D.)

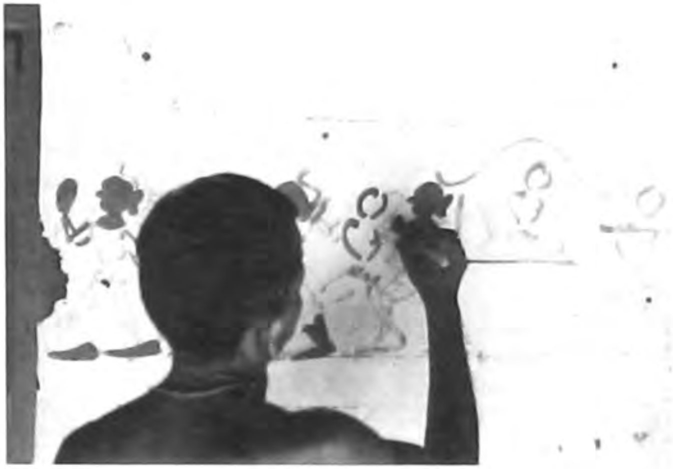


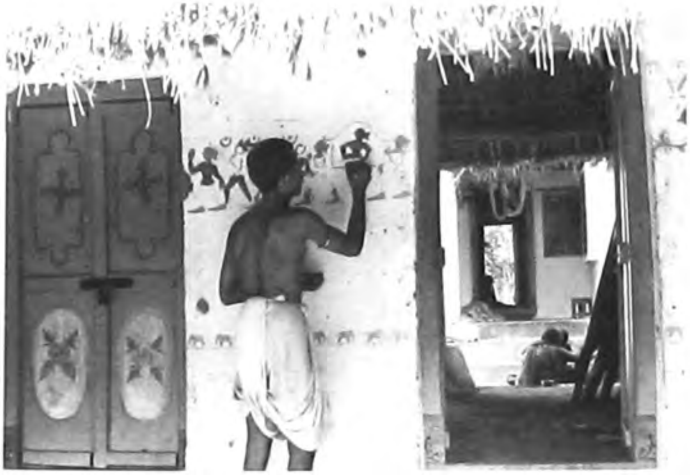
621

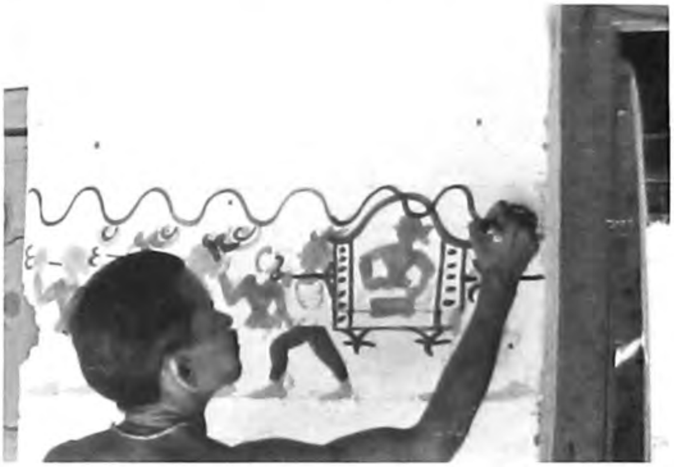


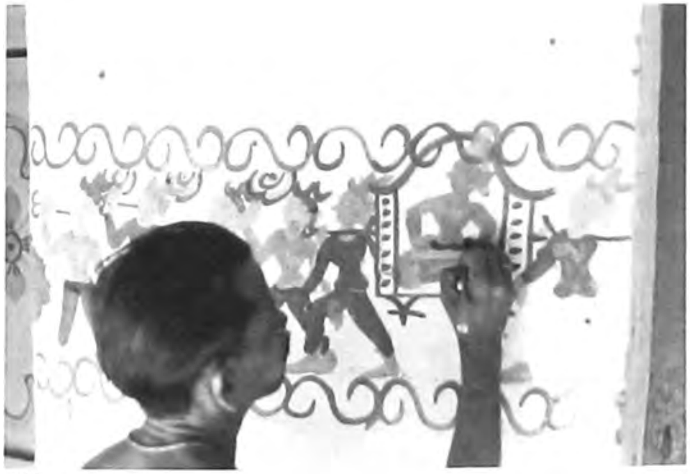
622

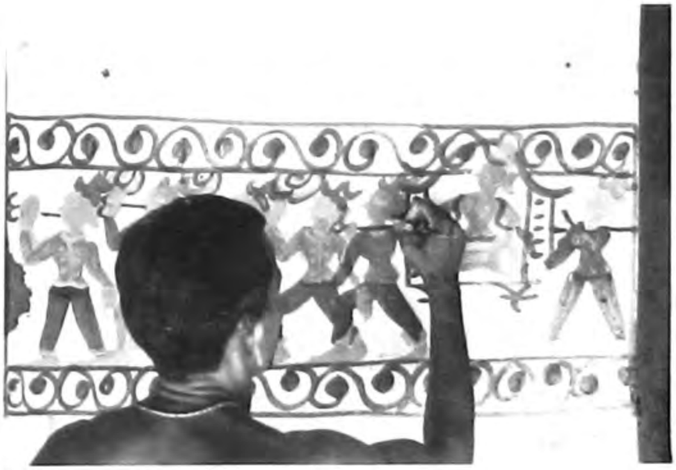

623


624


625


626

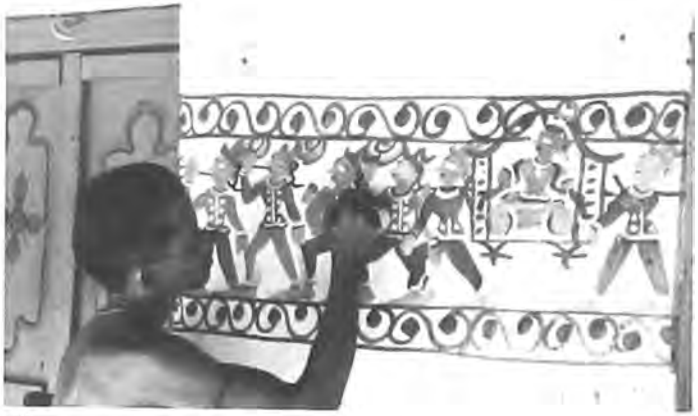

627


628

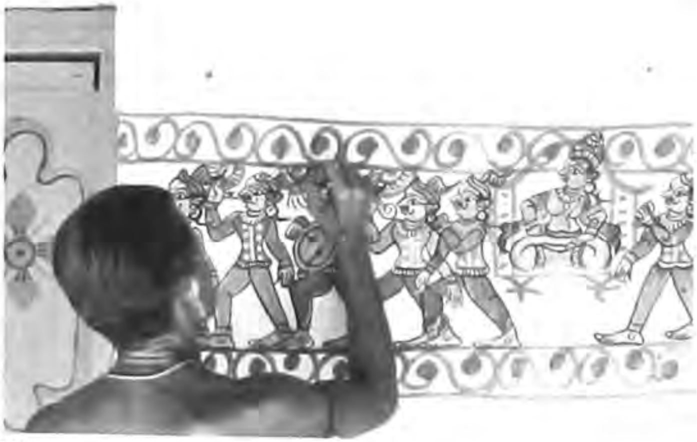
wichtig, ob er jetzt gleichmässig farbgetränkte Pinselstriche erhält: Er verteilt nur die Umrisslinien einzelner Figuren auf dem Band, skizziert flüchtig den Ablauf der durch die Tradition streng festliegenden Ikonographie. Er malt jede Figur für sich, meist mit dem ovalen Kopf beginnend, Schulter, Körper und gefälteltem Hüfttuch samt Beinen und setzt erst dann die Arme an. Er skizziert zügig vorwärts. In der Ecke zeichnet er zunächst in ein knappes, querformatiges Bildfeld eine sitzende und eine stehende Figur, um dann darüber ein *navagunjara*-Wesen zu zeichnen. Von bestehenden Linien lässt er sich nicht irritieren. Er wechselt den Pinsel und malt – um 9.11 Uhr – mit Chromgelb die *mukuta*-Krone aus und füllt Köpfe und Körper der menschlichen Figuren als grosse Flecken aus. Um 9.15 Uhr setzt der Maler Grün als zweite Farbe ins Bild. Er füllt damit Ramas Körper aus, malt Blätter und Ranken. Die dritte Farbe, nochmals Gelb, wird um 9.27 Uhr für Ornamente verwendet, kurz darauf als vierte, um 9.30 Uhr, Rot für einige Kleider, die Blumen, Motive auf den Bordüren, vertikale Trennlinien zwischen den einzelnen Bildfeldern.

Um 9.42 Uhr übermalt er mit Weiss alle Extralinien der Vorzeichnung, die im Bild störend wirken. Auch malt er jetzt in die Körper immer zunächst das Auge, dann einzelne Ornamente. Nach sieben Minuten nimmt er wieder den Pinsel mit Rot, malt Lippen, feine Linien auf den Kostümen, den Schnabel des *navagunjara*-Wesens und fährt um 9.53 Uhr mit Schwarz fort. Er beginnt den Umriss der Figur immer an der äussersten Haarspitze, malt die Frisur, dann Stirn und Nase, Kinnunterkante, Kinn, Augenunterlid, -oberlid, Augenbraue und Ohr, Ohrring, Schläfe, Halsschmuck, Arme mit Schmuck und Händen, Brustschnur, *dhoti*-Lenden-

629



630



631

tuchfalten, Beine und ganz zum Abschluss den Augapfel. Jede Figur wird als Einheit fertiggestellt, auch wenn sich Beine z. B. überschneiden. Ganz zum Abschluss, um 10.25 Uhr, umreisst er die *mukuta*-Krone mit einer roten Linie, fährt fort, Rot in dem Kamm, der Blüte, Mitgiftschachtel, an den grünen Kokosnüssen, Blüten anzubringen. Um 10.40 Uhr ist das Wandbild fertig. Die Frau des Hauses übergibt die *sanca*-Gaben, indem sie diese in einem *thali*-Teller neben dem Türpfosten auf die Veranda stellt, dann dem Maler in die übereinander gelegten Handflächen noch *dakhina* von einer Rupie legt und davor den hohen Triller ausstösst.

Das Werkverfahren wird vom Maler selbst in folgende Abläufe eingeteilt: *namuna*, Skizzieren (was auch das Linienziehen beinhaltet), *banaka*, Farben einfüllen, *libheideva*, Retouchieren, und *kolagiri*, die Formen umreissen.

Auf den Hochzeitsbildern sind – nach Prakascandra Mahapatra in Parlakhemundi – dargestellt Dasaratha und Rama, Sita und ihr Vater Janaka und als Opferpriester der Weise Asrabakra muni. Letzterer wurde (anstelle von Visvamitra) von Simadri Mahapatra in Jayapur (Koraput-Distrikt) als Astabakra Risi bezeichnet.

Auf den *rama bhisaka*-Bildern, die Ramas Krönung zeigen, sind Rama, Laksmana, Sita, Jambabana (Jambavat), Hanuman, Narada, Sonne und Mond dargestellt.

632

633

634

635

636

637

638

639

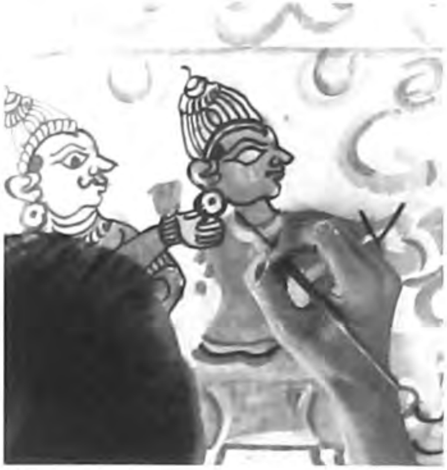
640

641

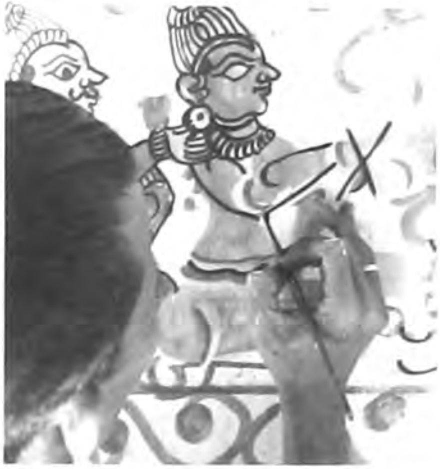
642

643

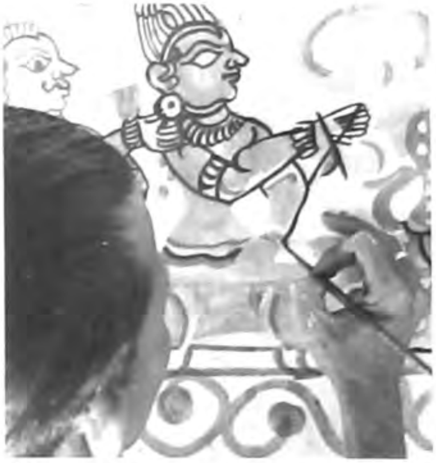
644



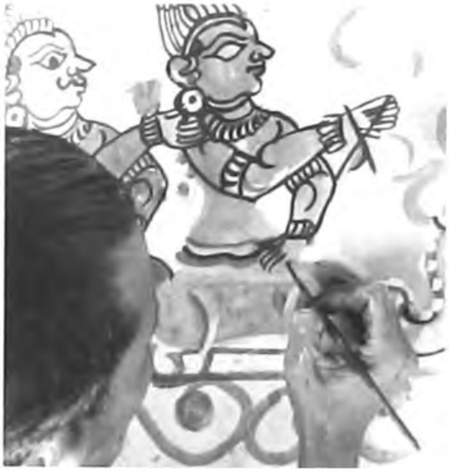
645



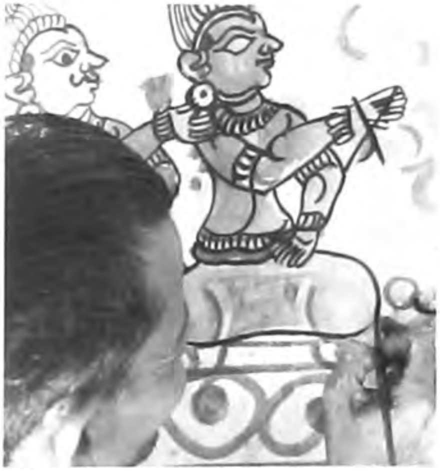
646



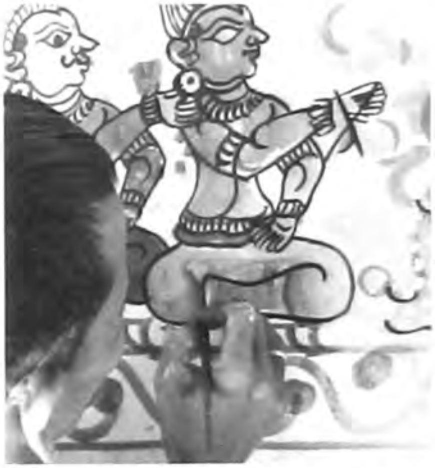
647



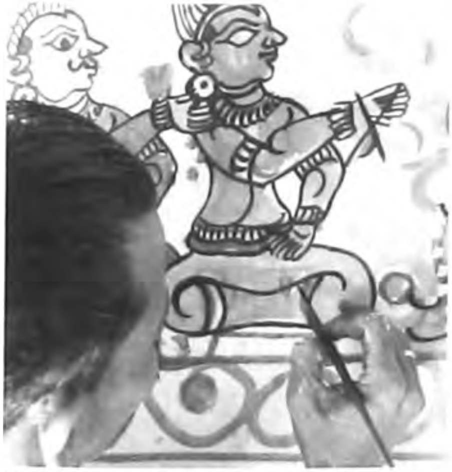
648



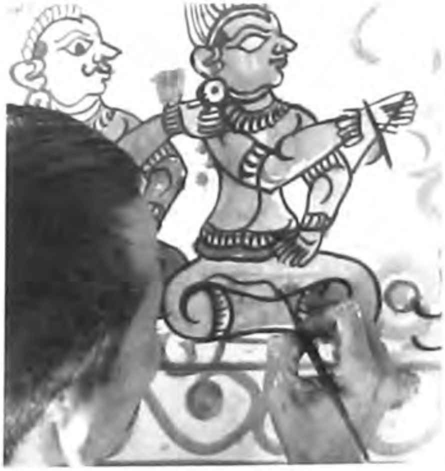
649



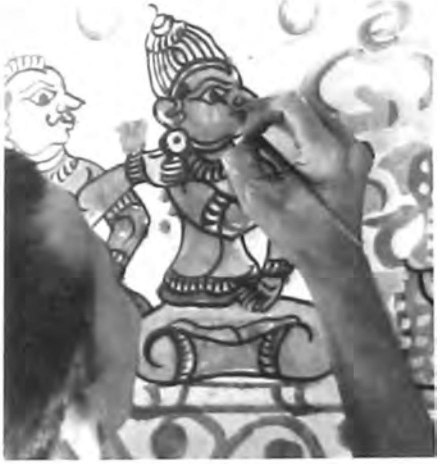
650



651



652



653

Die nicht-professionelle Malerei

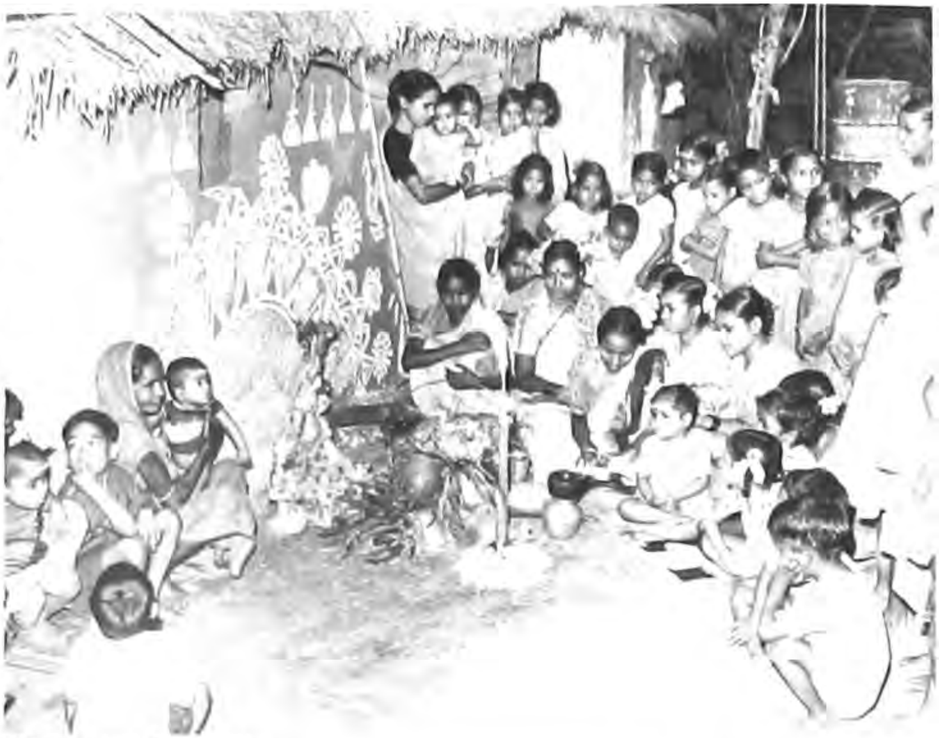
Cita-Bilder der Frauen

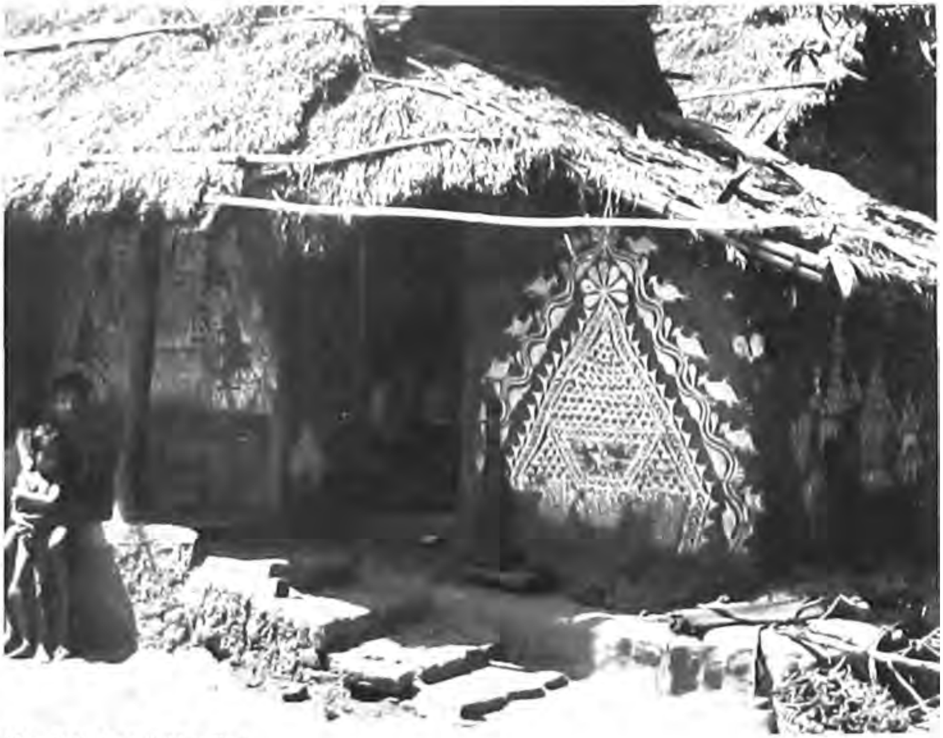
Zeremonielle Bilder, die als symbolisch vereinfachte Zeichen meist mit weissem Reispulver von Frauen am Boden oder auf Hauswänden gemalt werden, kommen unter verschiedenen Namen in ganz Indien vor – heissen in Bengalen *alpana*, in Gujarat *rangoli*, in Bihar *apan* und in Orissa *cita*. Dies ist vermutlich eine Verballhornung des Oriya-Wortes *citra*, Bild.

Es lassen sich zwei *cita*-Typen unterscheiden: *jhoti* und *muruja*. Ersteres wird mit flüssiger Reispaste gemalt, letzteres mit Steinpulver oder Reismehl. Man findet die *muruja*-Bilder vor allem am Boden, die anderen aber auch an den Wänden. *Cita*-Bilder findet man auf dem Fussboden, über den Türschwellen, auf Treppenstufen, an Wänden, auf Wassertöpfen, Fenstergesimsen, auf der Hochzeitsplattform, an der Wiege, bevor das Kind seinen Namen erhält usw.

Bei allen wichtigen Ereignissen werden zumindest partiell die Fussböden und Wände der Häuser in den Dörfern frisch gestrichen, sei es, dass eine dünne Lage Kuhdung angebracht oder dass angeschwämmte graue Asche bzw. roter Ocker aufgewaschen wird. Dies bewerkstelligen die Frauen, die bei diesen Gelegenheiten auch die *cita*-Bilder malen. Aber insbesondere für folgende Anlässe wird von ihnen das Haus dekoriert: 1. um, als morgendliche Zeremonie, die Atmosphäre von Haus und Umgebung zu klären, 2. um ein Willkommenszeichen für einen Gast zu setzen, 3. um die Teilnahme des ganzen Haushaltes bei einem Fest oder einer Zeremonie zum Ausdruck zu bringen, 4. um Zeremonien, die vor allem Frauen betreffen, einzuleiten.

Besondere Feste, bei denen *cita*-Bilder üblicherweise gemalt werden, sind z. B. das *Sathi puja*, bei dem die Göttin Sathi, die Hilfsgottheit eines jeden Neugeborenen, in der Form von Bil-


654 Sathi puja, Bhubaneswar


655 *Cita*-Wandbilder, Puri

dern oder von sechs in Stoff eingewickelten kleinen Puppen verehrt wird. Im Monat Margasira (November/Dezember) wird für das Wachsen des Kindes die *badhiana cita*-Zeremonie durchgeführt, wobei sich nach unten verbreiternde Ovale übereinandergemalt werden. Diese machen das Grosswerden des Kindes augenscheinlich.

Es ist wahrscheinlich, dass diese *cita*-Bilder uraltes Erbe künstlerischer Tätigkeit darstellen, das als eine Form der Verehrung der Erde angesehen werden kann. Es werden für diese Bilder in erster Linie auch heute noch *pithan*, Reispartikel, verwendet, die, Teil menschlicher Nahrung, so der Erde und dem Getier zurückerstattet werden. Noch heute nimmt man in Orissa an, dass diese Bilder böse Kräfte abhalten. Aber man sagt, dass wandernde Bettelheilige keine Gaben von einem Haus akzeptieren, dessen *cita*-Bilder makellos sind. Sie müssen von den Kinderfüssen zumindest ein wenig vertrampelt sein, bevor ein *sanyasi* sich dem Haus nähern darf, denn in einem Haus ohne Kinder ist kein Glück zu finden.

Eine Frau, die schöne *cita*-Bilder malen kann, gilt selbst als glückverheissend. Und eine junge Braut wird bald nach ihrer Ankunft im Haus der Schwiegereltern aufgefordert, dem Haushaltsvorstand das Essen zu bringen. Dann muss sie am Boden, wo der Teller abgestellt wird, ein *cita*-Bild malen, und alle kommentieren, meist recht kritisch und von oben herab, wie geschickt sie ihre Aufgabe meistert.

Einige Motive gehören zu bestimmten rituellen Gelegenheiten. So *laksmipada*, der Fussabdruck von Laksmi, ein auf der Spitze stehendes Dreieck mit fünf Punkten auf der Oberkante oder in Form einer auf den Kopf gestellten spiegelbildlichen «2» mit ebenfalls fünf Tupfern auf der Oberkante. Beide Fussabdrücke mit Zehen werden vor allem auf der Türschwelle paarweise angebracht oder auch in einer Reihe auf die Türe zu, um Laksmi, die Göttin des Glücks, einzuladen, ihnen ins Haus zu folgen.

Aber auch Lotos-Blüten oder ähnliche vielblättrig-runde *mandala*-Formen gelten der Göttin Laksmi, genau wie auch *dhanasisa*, ein Ährenbündel oder pyramidenförmiges Häufchen von Körnern, ebenfalls als Dreieck dargestellt.

Daneben gibt es aber auch noch die Darstellung von Kühen, das Boot, die Halle, die Eule usw.

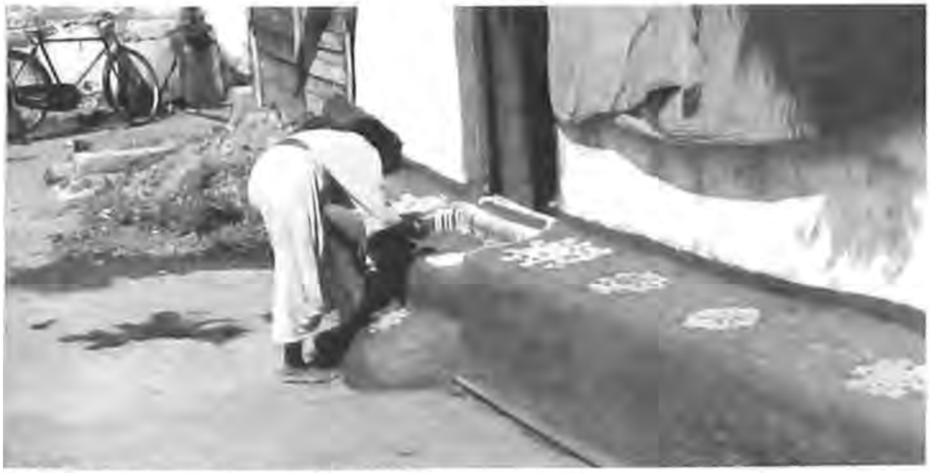
Typische Bezeichnungen für einzelne Muster in der dörflichen Umgebung von Sonepur (im Dorf Pottabhadi) sind *deulo*, Tempel, *sanko*, Muschelhorn, *gocho*, Baum, *thali*, Teller, *porbot*, Berg, *cakra*, Rad, *pania*, Kamm und *chata*, Schirm.

Als Materialien und Geräte werden verwendet:

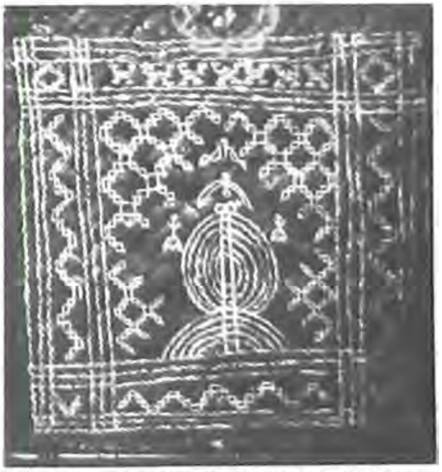
1. *Pithau:* Ungekochter Reis wird in Wasser eingeweicht. Am folgenden Tag werden die Körner gemahlen und mit Wasser zu einer Paste versetzt.
2. *Khadi* ist weisses Kalkpulver, das angeschlämmt als Farbmasse verwendet wird.
3. *Caula cuna* ist ebenfalls ungekochter Reis, der zerstampft und als Reispulver verwendet wird.
4. *Haldi*, Gelbwurz, wird gemahlen und als gelbes Pulver verwendet.
5. *Kala murija*, Schwarz, wird von verbrannten Kokosnussschalen gewonnen, deren schwarze Asche mit Steinpulver vermischt wird.
6. Grünes Pulver stellt man aus getrockneten und zerriebenen Pflanzenblättern her.
7. Rot und Ocker stammen von zermahlenen Ziegeln und von Steinpulver.

Des weitern werden künstliche Farbpulver, aber auch Körner und Steinchen zum Legen der Muster verwendet.

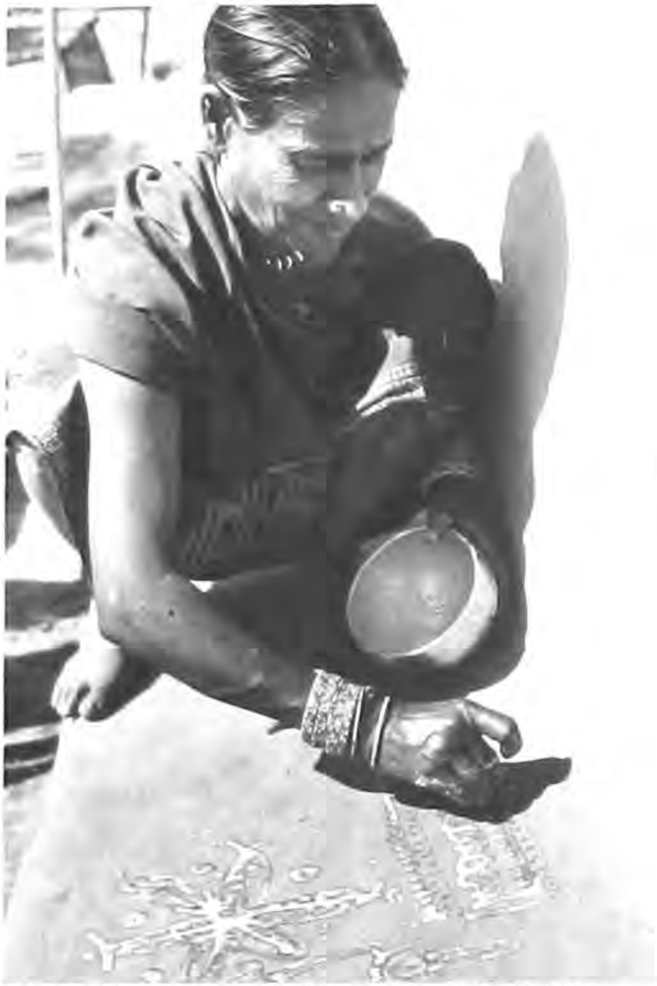
Zum Malen am Boden werden fast ausschliesslich die Fingerspitzen ver-



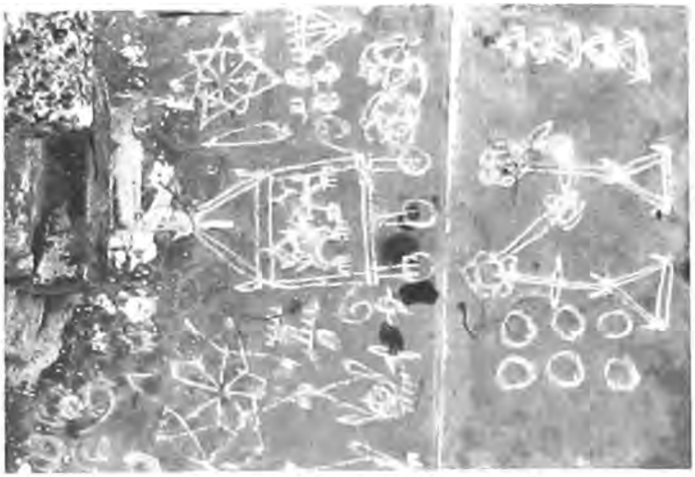
656 Bodendekoration. Berhampur (Ganjam-D.)



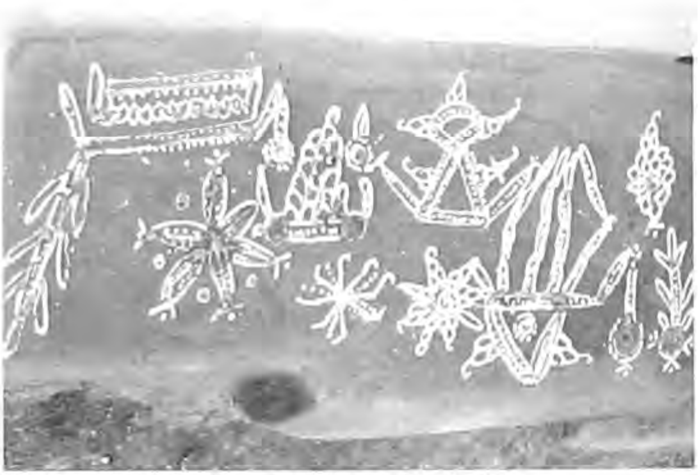
657 *Yantra* für die Göttin Sitala. Berhampur (Ganjam-D.)



658 Frau beim Malen von *cita*-Bildern. Bei Sonpur (Bolangir-D.)



659 Bodenbilder mit Reismehl. Digapahandi (Ganjam-D.)

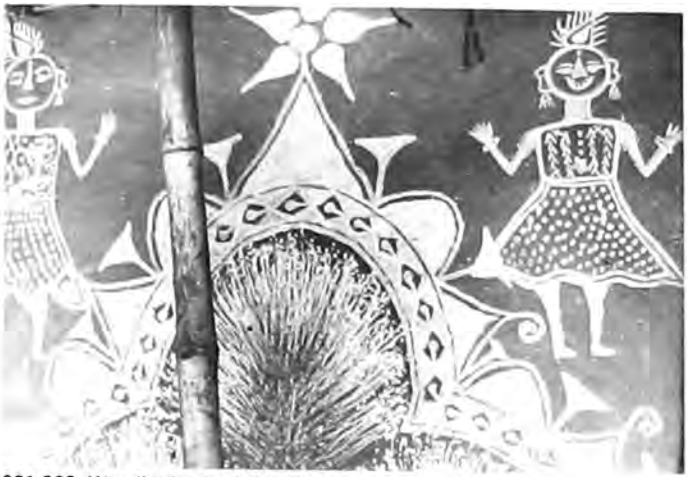


660 Bodenbilder mit Reispaste. Sonpur (Bolangir-D.)

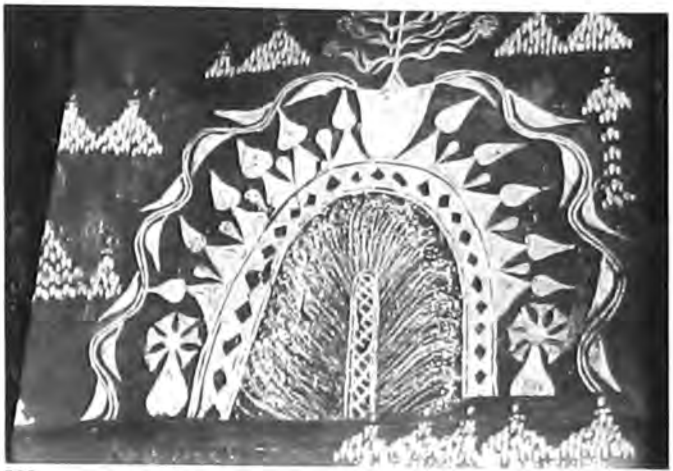
wendet, zum Malen an den Wänden aufgefaserte Hölzchen, Strohhalme, mit Stoff umwickelte Ästchen oder Bananenfasern. Ferner nützt man Siebe, die man in Farbe taucht und gegen die Wand spritzt, so dass dort Tropfenmuster entstehen. Die Verwendung von Schablonen ist modern und wird von traditionellen Haushalten abgelehnt.

Cita-Bilder werden immer auf einen farbigen Hintergrund mit einer Farbe gemalt. Meist sind sie rein weiss auf dem roten Ocker der Wände oder auf dem Lehm-Kuhdung-Fussboden. Es sind lineare Formen; selten werden grössere Flächen ausgefüllt. Die Malerin hat die Farbe in einem Schälchen angeschlämmt. Hier hinein taucht sie ein Baumwolltuch, das sich mit Farbe vollsaugt. Dies nimmt sie nun so in die Hand, dass die Farbe, gedrückt vom Daumen, langsam über die Spitze des Mittelfingers läuft und von diesem in gleichförmig-flüssiger Linie als Muster zum Bild wird. Diese Technik ist vor allem für Malerei am Fussboden günstig, weil Farbe herabtropfen kann.

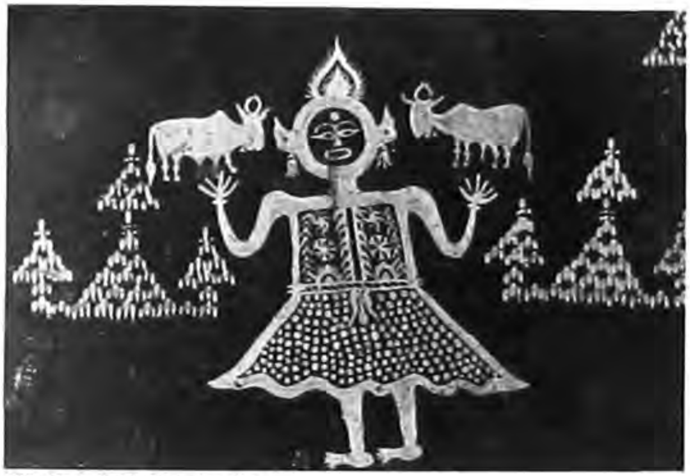
Um Wände zu verzieren, wird entweder mit einem der oben erwähnten «Pinsel» gearbeitet, über die man eventuell auch Farbe auf die Wandfläche aus einem vollgesaugten Stoffstück drückt, oder aber man spritzt die Farbe von den nassen Fingern schwungvoll gegen die Wand, wobei man darauf achtet, dass sich so Dreiecksformen abzeichnen. Wenn ein eingetauchtes Sieb verwendet wird, so entsteht ein Muster, das an *kadamba*-Blüten mahnt. Manchmal kleckst man auch Farbe aus einem Stoffbündel, das an einen Stock gebunden ist, um ein *manda cita* zu erreichen. Und schliesslich werden manchmal Lotos-*mandala* mit Hilfe von zwei Stöckchen und einer Schnur als Zirkel angefertigt, was aber meist recht langweilige, starre Muster ergibt.



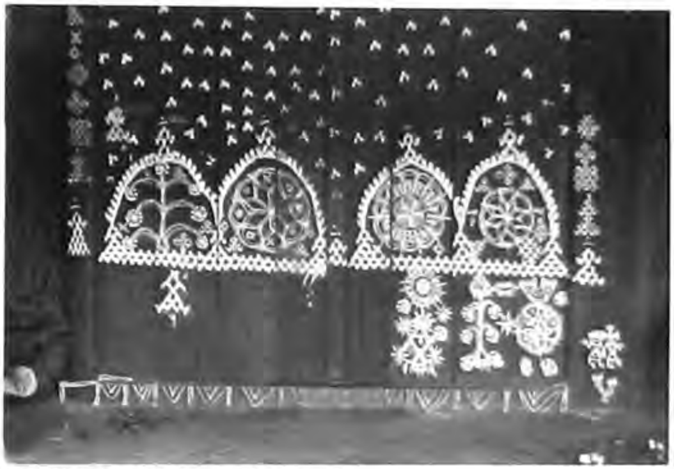
661,662 Wandbilder. Puri-Distrikt



662



663 Wandbild. Puri-Distrikt



664 Wandbild. Chandiput (Ganjam-D.)

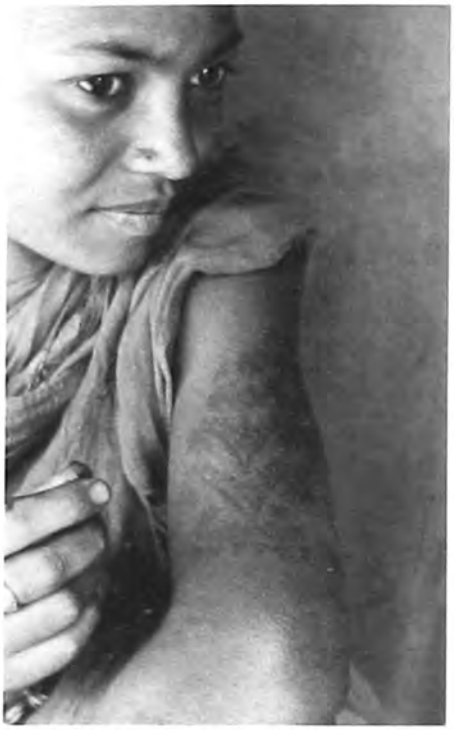
Tatauiermuster

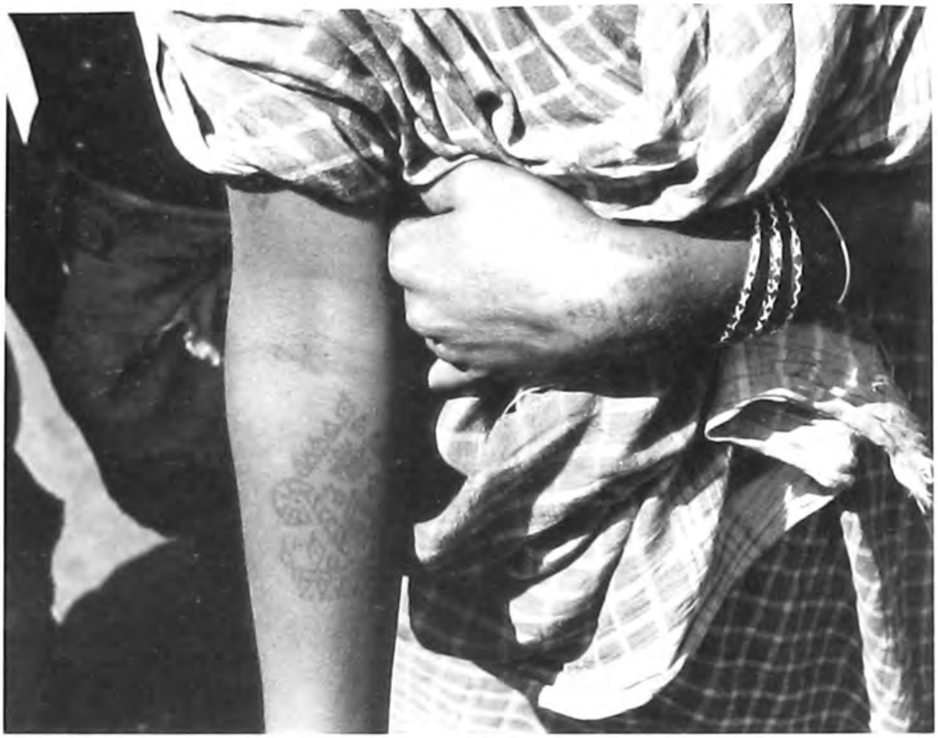
Die formale Verwandtschaft der Tatauierungsmuster mit den *cita*-Bildern kommt auch im Begriff zum Ausdruck, der hierfür in Oriya üblich ist: *kutai cita*. Es sind Körperbilder, die unveränderbar sind und vor allem von den ärmeren Frauen bevorzugt werden, ist es doch ein Schmuck, den «niemand wegnehmen oder pfänden kann». Man sagt in Orissa, dass einen Menschen nichts auf den Scheiterhaufen begleitet als seine *kutai cita*-Tatauiermuster.

Die einzelnen Tatauiermuster sind alt und – wie überall – wenig Modeströmungen unterworfen. Trotzdem meint man oft in Orissa, dass das Tatauieren erst zur Zeit der muslimischen Fremdherrschaft aufgekommen sei, um die aufdringlichen fremden Männer der Besatzungsheere fernzuhalten, um die Gesichter zu entstellen, «hässlich» zu machen. Aber dieser Volkserklärung steht eine andere gegenüber: Frauen hätten sich früher auch die verhüllten Körperstellen tatauiert, um für ihre Ehemänner besonders attraktiv zu sein.

Heute findet man Tatauierungsmuster vor allem im Gesicht auf Stirn, Wangen und Kinn, am Hals, auf den Armen und Händen. Meist lassen sich Mädchen nach Erreichung der Pubertät tatauieren. Dies besorgen Frauen, *keluri* genannt, die man aufsucht oder ins Haus kommen lässt. Mit einer Nadel stechen sie das Muster in die Haut und streichen dann Blättersaft, mit Russ vermischt, in die blutende Wunde.

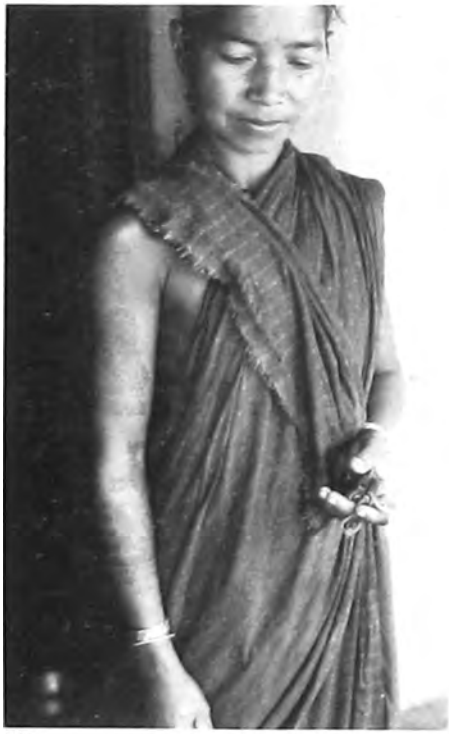
Als Muster kommen ausser geometrischen Formen auch Vögel, Bienen (vor allem auf den Brüsten, heisst es), Blüten, Bäume, Namen von Personen und Göttern, Radha und Krisna und (am Schenkel, erzählt man) auch der Liebesgott Kandarpa-Kama vor.



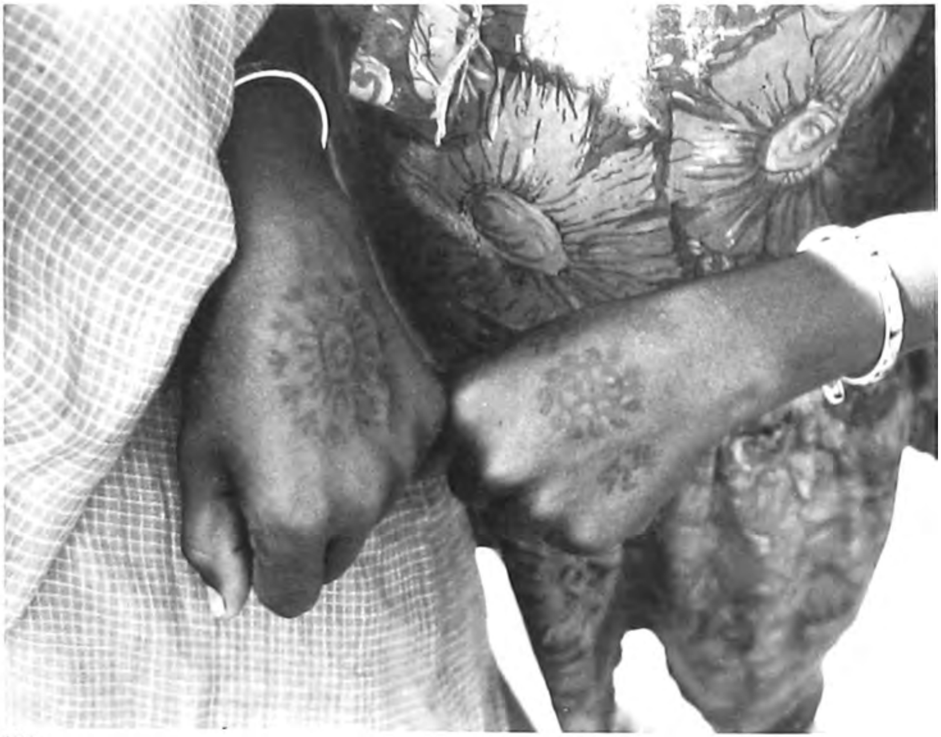


665–668 Tatauiermuster. Töpferinnen bei Sitabhinji (Keonjhar-D.)

666



667



668

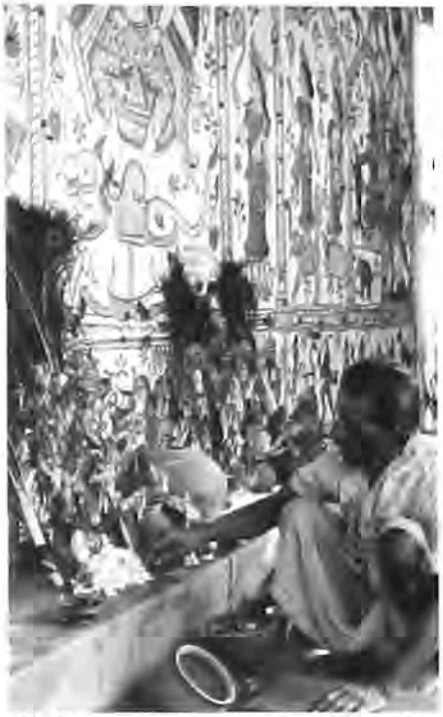
Osakothi-Bilder

In Süd-Orissa, insbesondere im Ganjam-Distrikt, werden von Malern, die nur selten den *citrakara*-Gruppen angehören, sondern meist lokale Dilettanten sind oder auch zu den Kultteilnehmern gehören, figurative Bilder für die *osa* genannte Zeremonien in stark leuchtenden Temperafarben auf geweisselte Hauswände gemalt.

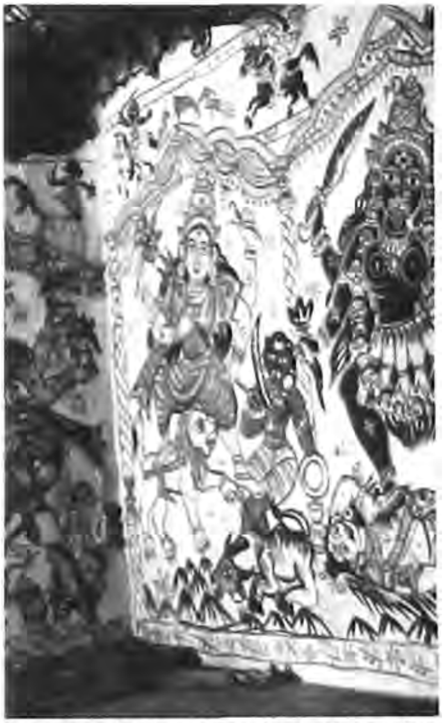
Ausser Brahmanen und Karana-Kayastha nehmen die meisten städtischen Bevölkerungsgruppen, insbesondere aber die minderprivilegierten Gruppen, denen der Zugang zu den Tempeln verwehrt ist, an diesen Zeremonien teil, so vor allem die Hadi-Latrinenreiniger und Trommler, die Pana-Abdecker, Bauri-Holzsammler, Dandasi-Handlanger und Moci-Schuhmacher. Aber auch Dhoba-Wäscher, Teli-Ölpresser, Tanti-Weber, Kumbhar-Töpfer und Casa-Bauern nehmen an den Zeremonien teil. Meist verspricht man der Gottheit in Zeiten von Bedrängnis, *osa*-Bilder zu stiften, wenn sie einem den Wunsch erfüllt hat, so von einer Krankheit heilt, eine Sache begünstigt, einen guten Ausgang aus einer verfahrenen Situation schafft usw. Die Bilder werden dann in den Tagen, die auf *dasahara* (Dussera-Fest) folgen, jeweils am 10. Tag des Monats Aswin (September/Oktober) bis zum Vollmondtag gemalt. Das Fest kann dann noch, je nach den finanziellen Möglichkeiten des Stifters, bis zu einem Monat verlängert werden. Die Person, die den Schwur einlösen will, ruft dann den Maler, der in der Region für solche Bilder zuständig ist. Er erhält zwischen 15 und 100 Rs für seine Arbeit bezahlt. Der Maler muss während der Arbeit fasten und abstinent leben. Bevor er zu malen beginnt, wird eine Kokosnuss zerbrochen, eine Öllampe angezündet, Reis, *dal*-Hülsenfrüchte, Auberginen, Zuckermelasse, Salz, Tamarinden usw. in einem flachen Korb als Opfer vor dem heiligen Topf niedergelegt, der die Göttin Mangala repräsentiert. Drei, fünf oder sieben verheiratete Frauen, die aber nicht verwitwet oder kinderlos sein dürfen, gehen in einer Prozession zum Teich, schöpfen Wasser in besonderen Tontöpfen mit drei oder sieben seitlichen Ausgüssen, die, mit Wasser gefüllt, als Mangala verehrt werden. Am Teich wird auch ein Korb mit Hülsenfrüchten gut gewässert. Diese werden später (kurz) gebraten. Sie keimen dann trotzdem, durch die Güte der Göttin, wie man sagt.

Jeden Abend ruft man dann die Gottheiten vor den *osa*-Bildern an. Die Festteilnehmer sitzen am Boden; die Bilder werden mit Lämpchen erleuchtet, Weihrauch wird entzündet, Opfer werden dargebracht, Lieder gesungen. Wichtigste Zeremonienmeister sind der *gayana*-Sänger, der *dauta*-Verehrer und der *jani*-Priester. Der *dauta* ruft die Gottheit an, wird von ihr besessen und beantwortet dann als Stimme der Gottheit Fragen, die die Priester oder Sänger für die Kultteilnehmer stellen. An verschiedenen Tagen kann ein und derselbe *dauta* die Stimme verschiedener Gottheiten sein. Er stammt meist aus der Gegend und wird für seine Dienste nicht bezahlt. Sänger und Priester erhalten meist einen kleinen Lohn.

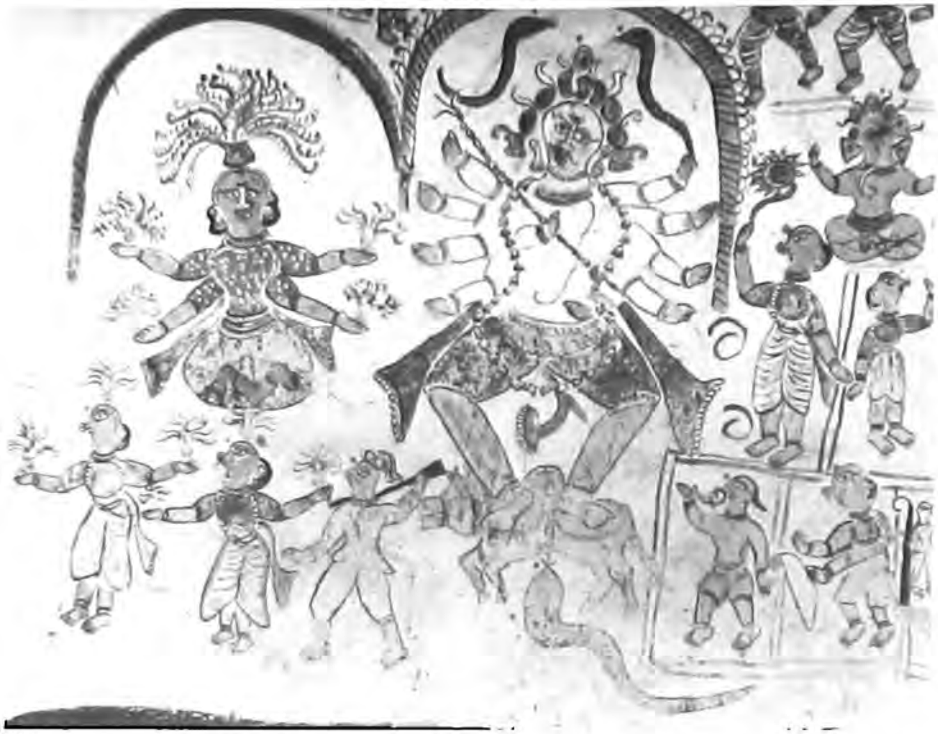
Die *osakothi*-Bilder werden in der Regel an den Strassenfassaden von Häusern angebracht, häufig an Strassenekken. Die Wand wird immer frisch geweisselt (alte Bilder so überdeckt). Dann wird eine starke *tati*-Bambusmatte in etwa 2 m Abstand um das Haus errichtet, so dass ein abgeschirmter Vorraum entsteht. Meist geschieht dies vor den Häusern der *jani*-Priester (die keine Brahmanen sind) oder vor dem Haus eines wohlhabenden Mitglieds der Gesellschaft, das sich an den Kosten beteiligt. In manchen Kleinstädtchen oder Dörfern kann auch das Gemeinschaftshaus vorübergehend für *osakothi*-Bilder verwendet und eventuell sogar im Innern dekoriert werden.



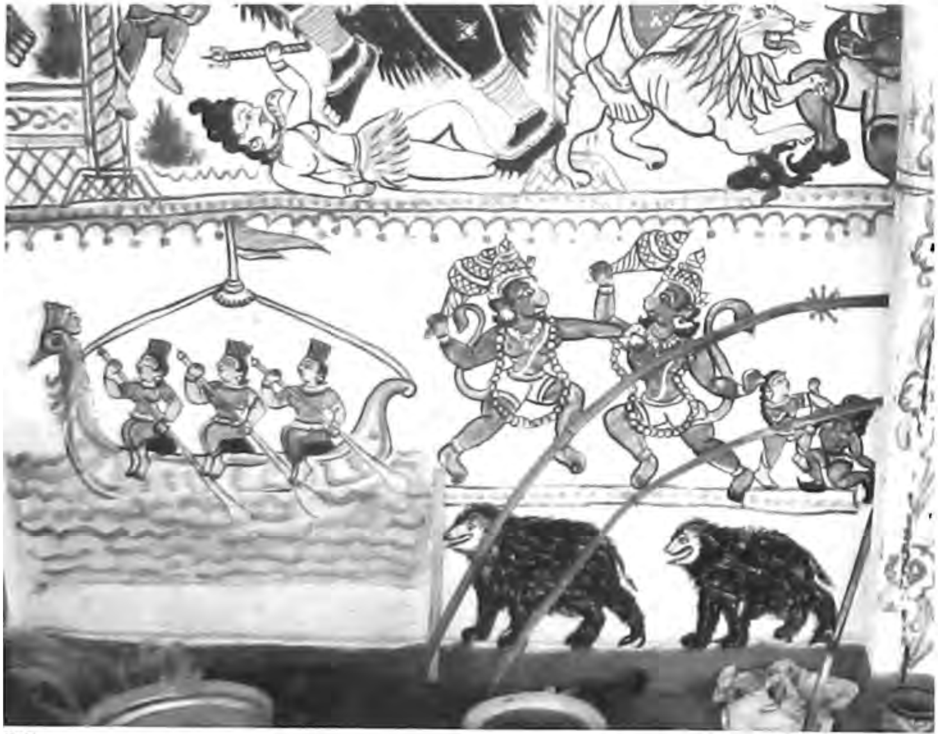
669 *Osakothi*-Schrein Berhampur (Ganjam-D.)



670 *Osakothi*-Haus. Digapahandi (Ganjam-D.)



671



672

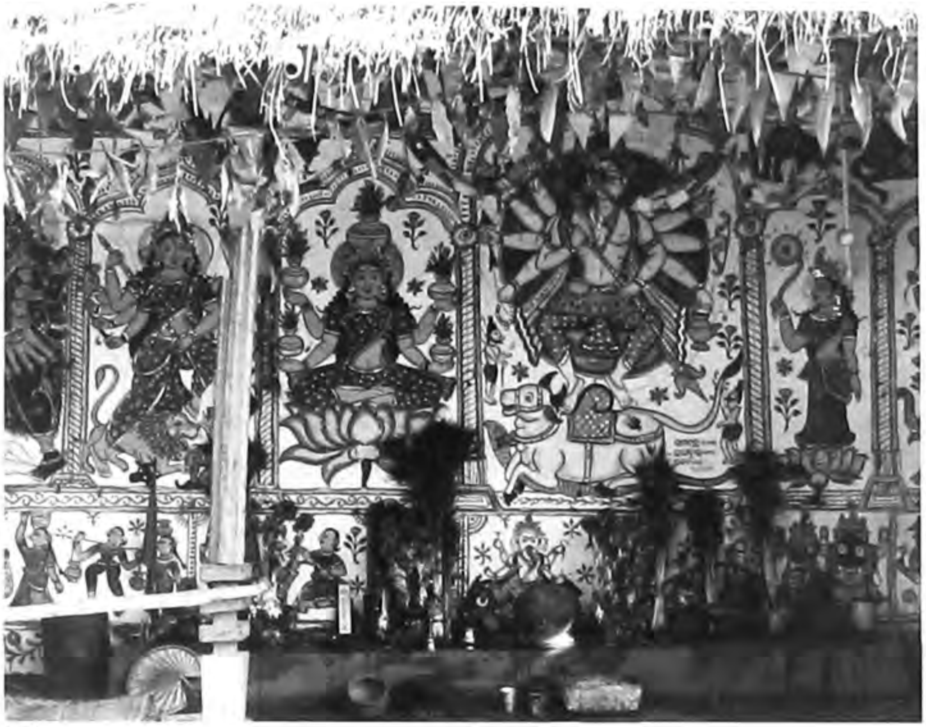
Die zentrale Götterfigur ist diejenige des Siva Nataraja, des Siva, der auf seinem Nandi-Stier tanzt. Er wird von Ganesa und vielen Göttinnen umgeben, so von Vimala, Mangala, Kali, Vana, Durga, Giri Durga, Laksmi, Sarasvati, Sata bhauni (den sieben Schwestern, was den *sapta matrika*-Gruppen entspricht) und den vielen Thakurani-Göttinnen der Gegend. Dann erscheinen meist zwei Dienerinnen, Coti und Noti genannt, der Kleiderwäscher und seine Frau, der Trommler und seine Frau, der Holzsammler und seine Frau, der Schlangenbeschwörer und seine Frau usw. Auch Szenen aus dem Krisna lila, Mahabharata und Ramayana sind üblich als Einzelmotive, so das «goldene Reh», die fünf Pandava-Brüder, Ringkämpfer, *navagunjara* und symbolträchtige Tiere wie Schlange, Tiger, Skorpion, Eidechse, Bär, Affen, Papageien, dazu noch Kammformen, Blüten und Bananenstauden und die Darstellung von Jagannatha.

Stilistisch wenig fixiert, sind *osakothi*-Bilder manchmal naiv, manchmal von Könnern gemalt, die die Produktion heutiger Konsumkunst Indiens durchaus kennen. Traditionalistisch im Geschmack scheinen hier mehr die Zeremonienteilnehmer als die Maler zu sein.

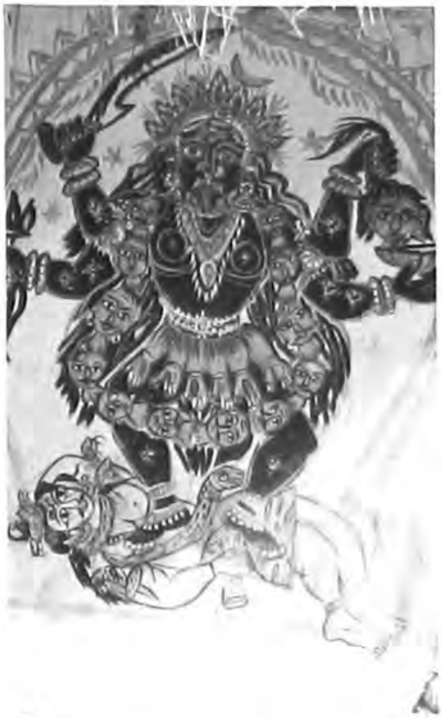
671 *Osakothi*-Schrein. Bei Taptapani (Ganjam-D.)

672 *Osakothi*-Bild. Digapahandi (Ganjam-D.)

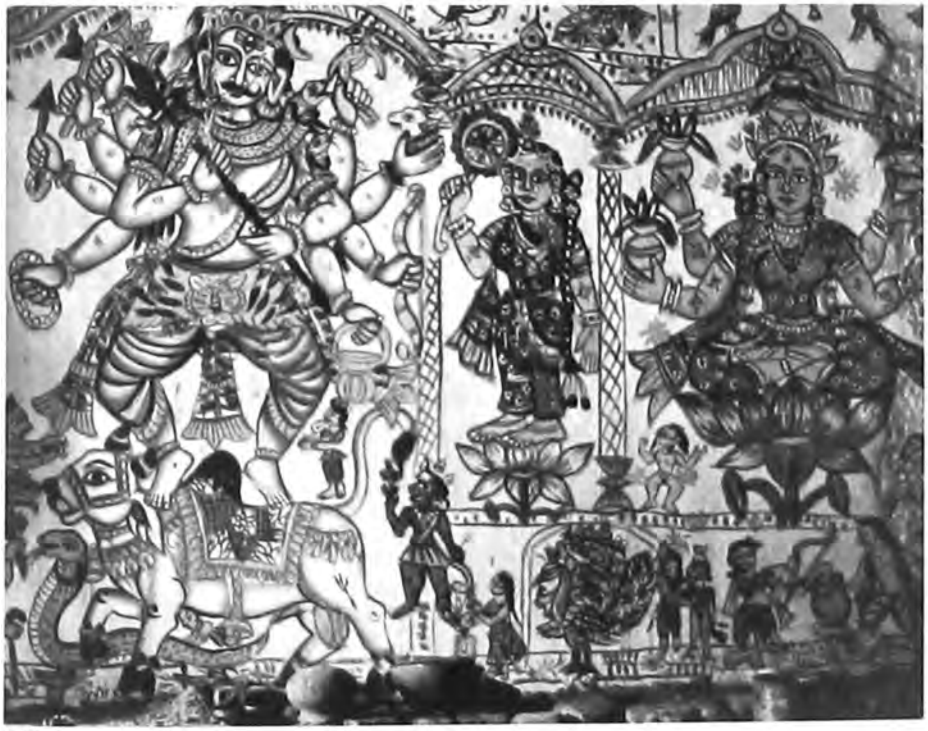
673–676 *Osakothi*-Schreine. Berhampur (Ganjam-D.)



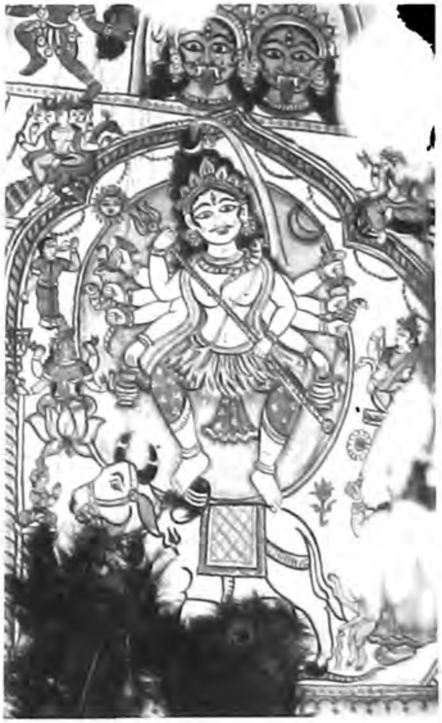
673



674



675



676

Theatervorhänge

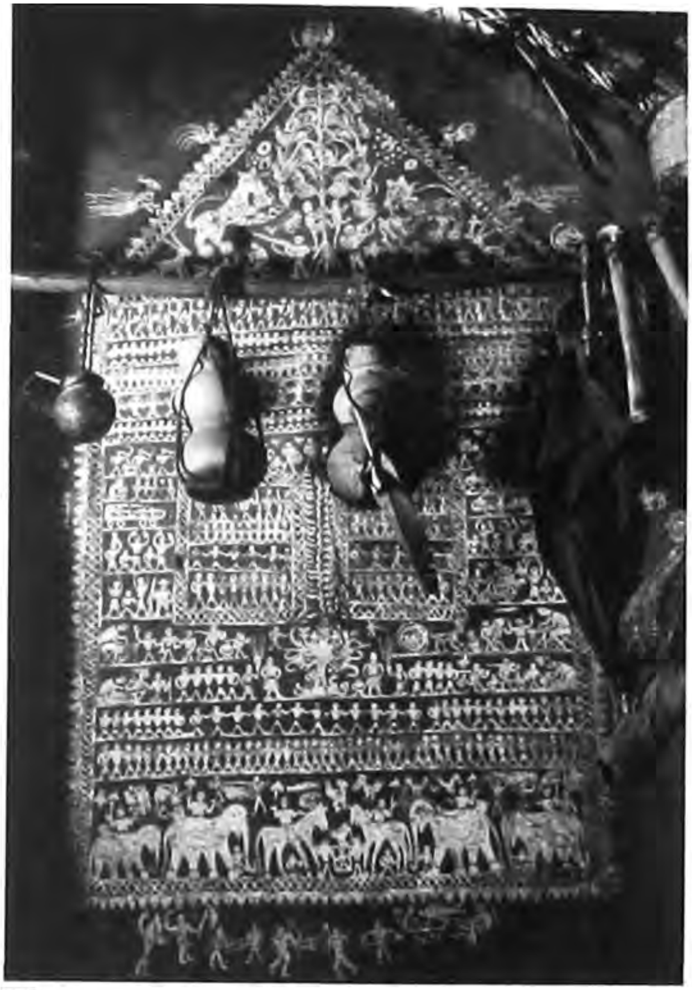
Der Vollständigkeit halber seien hier noch die Theatervorhänge erwähnt, die von Schauspielergruppen in den kleinen Städtchen verwendet werden. Vor allem in der Zeit nach den Winterernten (Januar/Februar) werden in Orissa zur allgemeinen Unterhaltung Theaterstücke aufgeführt, meist Themen aus den Puranas, aus Epen oder nach historischen Ereignissen. Es gibt professionelle Gruppen, aber auch viele Laienschauspieler, die sich zusammenfinden und dann für «gute Zwecke» wie den Aufbau eines Tempels, die Errichtung eines Schulhauses usw., Theaterstücke aufführen. Diese noch immer sehr lebendige Tradition (S. 136f.) ist früher ohne Theatervorhänge ausgekommen. Eine Proszeniumsbühne ist wohl nur unter europäischem Einfluss zur Mode geworden und hat sich zu Beginn dieses Jahrhunderts allgemein verbreitet. Seit einigen Jahren aber setzt sich das «sozialkritische Drama» mit einer noch realistischeren Ausstattung durch, so dass jetzt auch die «traditionellen» Theatervorhänge aus der Mode geraten.

In der Regel wurde ein Maler früher beauftragt, einen Satz Vorhänge für das Theater zu malen. Dieses bestand immer aus zwei Akten bzw. sechs Szenen, die stets folgende Bühnenvorhangsthemen benötigten: Vorspiel, eine Dorf- eine Stadtszene, ein Auftritt am Hof, im Garten und in der Wildnis. Ohne Rücksicht auf den Inhalt des Dramas mussten diese Bühnenbilder in der festgelegten Reihenfolge erscheinen, wenn die Kleinstädter und Bauern zufriedengestellt werden sollten. Denn die Zuschauer hatten fixe Erwartungen und wollten sie auch erfüllt sehen. Dementsprechend mussten die Motive auf den Vorhängen stark konventionalisiert sein: Der erste Vorhang musste in der Mitte ein ovales Medaillon zeigen, in dem entweder Siva Nataraja, Rama und Sita oder Krisna und Radha dargestellt waren, was auch immer der diesjährige beliebteste Kalender zeigte. Auch konnte ein Tänzer dargestellt sein, der kniend Blüten der aufgehenden Sonne entgegenstreckte... Die Szene «Dorfstrasse» zeigte zwei Reihen von Häusern mit Strohdächern, die perspektivisch in der Mitte auf einen Tempel führten, im Hintergrund über Bergen ein bewölkter blauer Himmel, seitlich Kokospalmen und über zumindest einem Hausdach Schlinggewächse. Das Stadtbild zeichnete sich durch vielfarbige Häuser aus, durch Restaurantschilder, schwarzen Strassenbelag mit Fusswegen und kleinen Figürchen, Autos, Bussen usw. Die Darbar-Szene zeigte einen Palast von innen mit Pfeilern, Kokosbäumen, Marmorfussboden. Ein Stuhl als Thron für den Maharaja war das einzige Requisit. Der Garten benötigt einen Springbrunnen, Rasen, dekorativ geschnittene Bäume, Bänke, auf und ab wandelnde Engländerinnen und einen Sonnenuntergang mit rosa Wölkchen. Von besonderer Bedeutung aber war die letzte, die Waldszene. Zwei blaue Berge mit auf- oder untergehender Sonne, ein Wildbach, der sich senkrecht herunterstürzte, gesäumt von Bäumen, auf dem einen Berg ein Pfau, im andern eine Höhle mit einer Kobra, die ihre Haube öffnet, dazu ein grasendes Reh und im Baum noch ein Eichhörnchen...

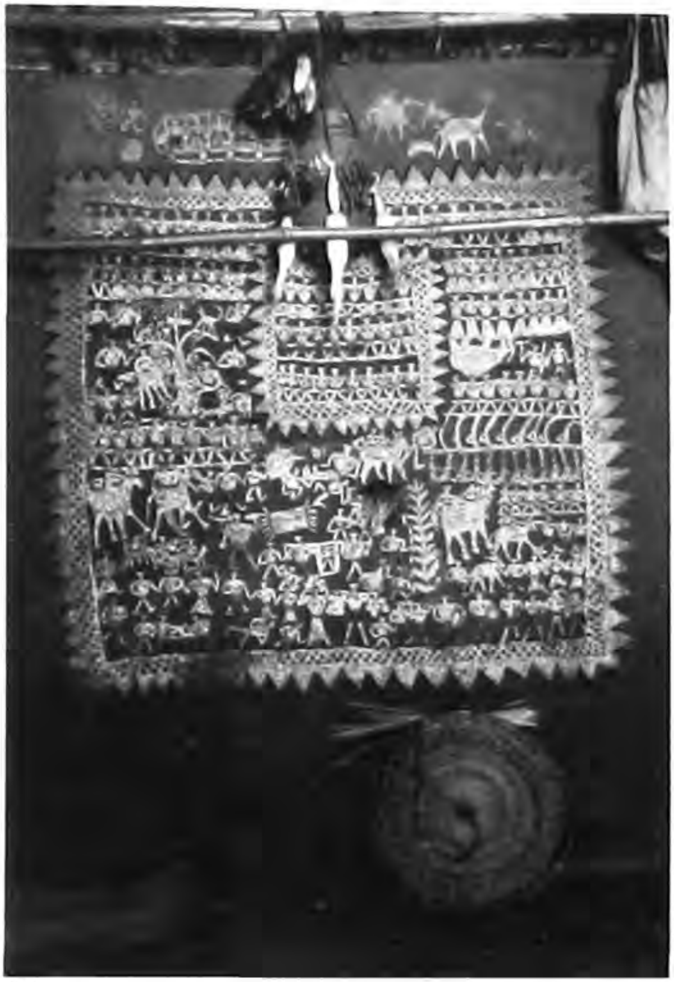
Stilistisch sind und waren diese Theatervorhänge nicht gerade traditionell – Licht und Schatten, Perspektive, realistische Farbtöne usw. spielen eine Rolle. Erstaunlicherweise dienen diese «modernen» Szenenbilder den religiös-historischen Stücken als Hintergrundbilder, was sie für Aussenstehende besonders komisch wirken lässt. Die *citrakara*-Maler übernehmen auch nur sehr selten diese Arbeit und überlassen die Theatervorhänge den geschickten Amateuren. Es gibt einzelne recht berühmte Maler, die mit ihren männlichen Verwandten aufgefordert werden, diese Vorhänge zu malen. Man rechnet 40 bis 50 Rs pro Vorhang. Der Maler muss davon die Farben bezahlen, die Stoffe stellen die Theatergruppen. Auch erhält die Malerfamilie, während sie mit Malen beschäftigt ist, freies Logis, was dazu führt, dass die ärmeren Malersleute oft vier, fünf Tage an einem Vorhang herumpinseln. Geschickte Maler lassen sich so einen Monat lang gut ernähren und verdienen dazu noch ungefähr 200 Rs in bar.

Die Baumwollvorhänge werden zwischen zwei Bambusröhren ausgespannt. Die erste Grundierung besteht aus *kadi*-Kalk, der mit *siris*-Leim aus Horn oder Huf vermischt ist und gleichmässig aufgetragen wird. Ist alles trocken, so zeichnet man mit Bleistift vor, verwendet auch Zirkel und Metermass, allerdings keine Schablonen, und trägt mit groben Pinseln nachher die Farben auf.

677 *Ittal*-Bild der Saora. Elangda (Koraput-D.)
678 *Ittal*-Bild der Saora. Karava (Koraput-D.)



677



678

Malerei der Stammesgruppen

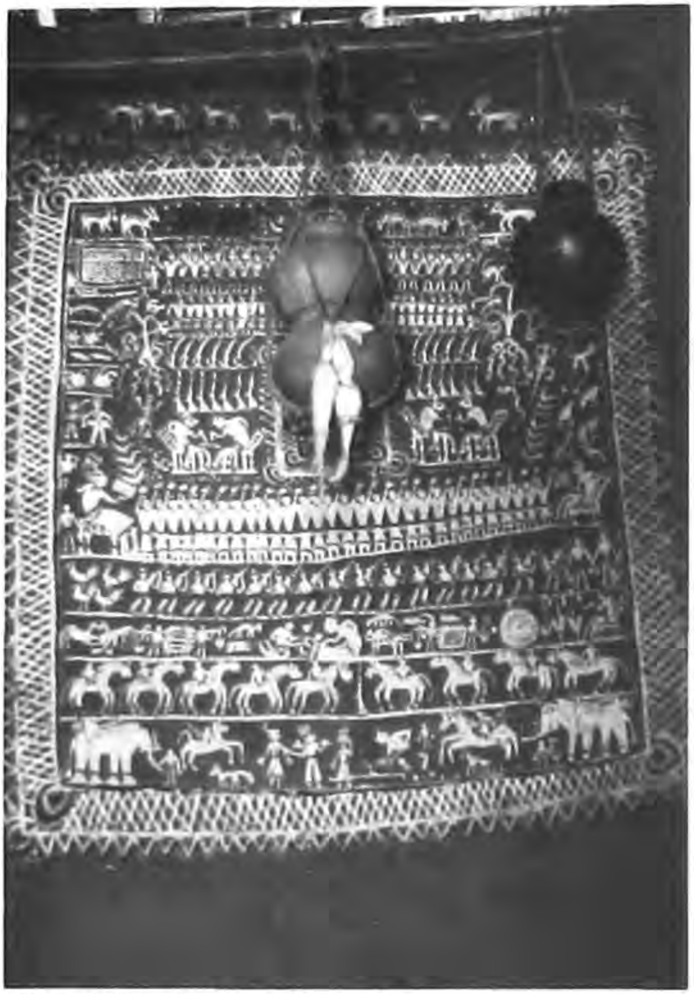
Verrier Elwin kommt das grosse Verdienst zu, als erster – und bislang auch einziger – auf die hohen künstlerischen Qualitäten der Stammesmalereien von Orissa aufmerksam gemacht (1951) und sie auch in einem umfangreichen Kapitel seiner grossen Monographie über die Religion der Saora (1955: 400–444) dokumentiert zu haben. Natürlich malen auch die vielen anderen Stammesgruppen in Orissa. Schöne, konkrete bzw. schlicht-symbolische Beispiele findet man z. B. bei den Kondh (s. Niggemeyer, 1955: Abb. 32, S. 174ff., oder auch V. Elwin, 1951: Abb. 174–178), aber zu einer künstlerischen Leistung haben es vermutlich nur die Maler der Saora im Ganjam- und Koraput-Distrikt von Orissa gebracht.

Piktogramme der Saora

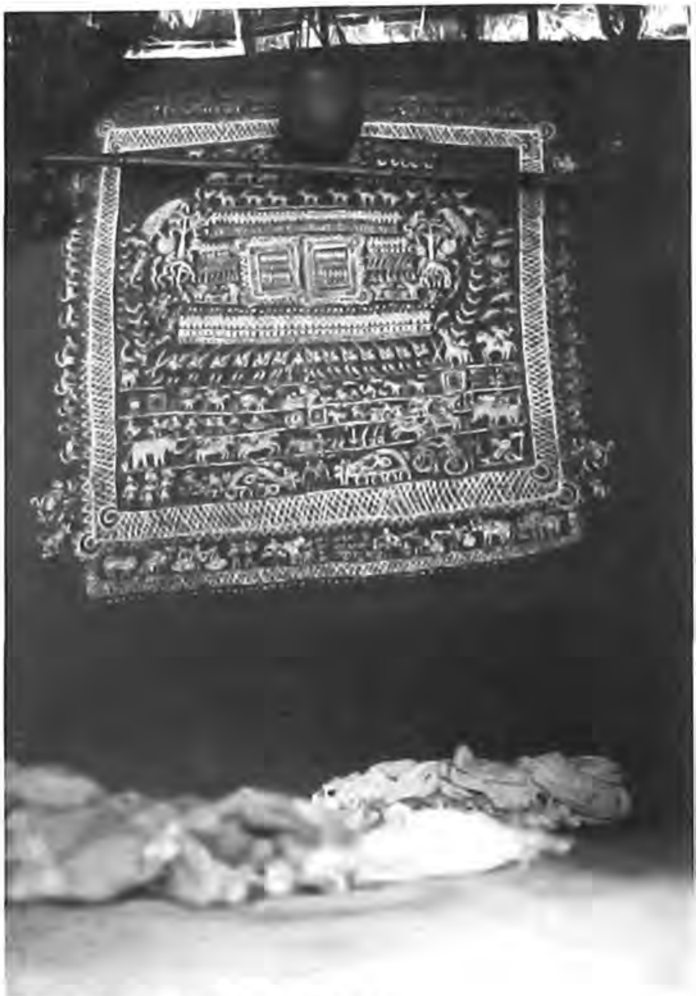
Der folgende Abschnitt basiert auf den Arbeiten von Verrier Elwin. Die Autoren haben (1979) nur sehr kurze Zeit im Saora-Gebiet zugebracht und können mit ihren eigenen Angaben nur die exzellente Dokumentation von Elwin bestätigen.

Die *ittal* genannten Piktogramme der Saora sind zweidimensionale Schreine oder «Häuser» auf den Hauswänden, die zur Verehrung von Totengeistern, von Hilfs- und Schutzgeistern oder von Göttern angefertigt werden. Man sagt, dass so die Verstorbenen geehrt, Unglück abgewendet, Fruchtbarkeit gefördert und Feste zelebriert werden.

Wenn in einem Saora-Dorf ein Unglück auftritt oder aber auch wenn man einem solchen vorbeugen will, wird ein *kuranmaran*-Schamane gerufen, um die Ursache festzustellen. Mit Unterstützung seines Schutzgeistes, einem Ehepartner aus der Geisterwelt, mit dem er durch Träume und während Besessenheitstrance Kontakt hat, fin-



679 *Ittal*-Bild der Saora. Puta (Koraput-D.)



680 *Ittal*-Bild der Saora. Puta (Koraput-D.)

det der Schamane die Ursache des Missgeschickes oder der Krankheit heraus und rät dann seinem Klienten häufig, dass er einen erbosten Geist besänftigen muss, der ein Bild gemalt wünsche, in dem er anwesend sein könne. Diese Bilder gelten als Wohnstätte für den Geist. «Ein Geist sitzt auf dem *ittal*-Bild wie eine Fliege auf einer Wand.» Der Geist wird dann an dieser Stelle, seinem «Haus» mit Opfergaben verehrt.

Es heisst, dass jeder Saora, der malen kann, auch *ittal*-Bilder malen darf. Es sind aber vor allem die *kuranmaran*-Schamanen, die sie erstellen, und die *ittalmar,* die Malerspezialisten, die man manchmal auch aus Nachbardörfern ruft, um ein Bild anzufertigen. So hat (1979) der Maler Apinda aus dem Dorf Dungdunga gesagt, er habe in den Nachbarorten Elangda, Gudyada und Sagada *ittal*-Bilder gemalt. Er selbst ist etwa 50 Jahre alt, verheiratet, Vater von vier Söhnen und betätigt sich neben der Feldbestellung noch als Holzschnitzer und Schreiner, meint aber selbst, er sei darin kein grosser Könner.

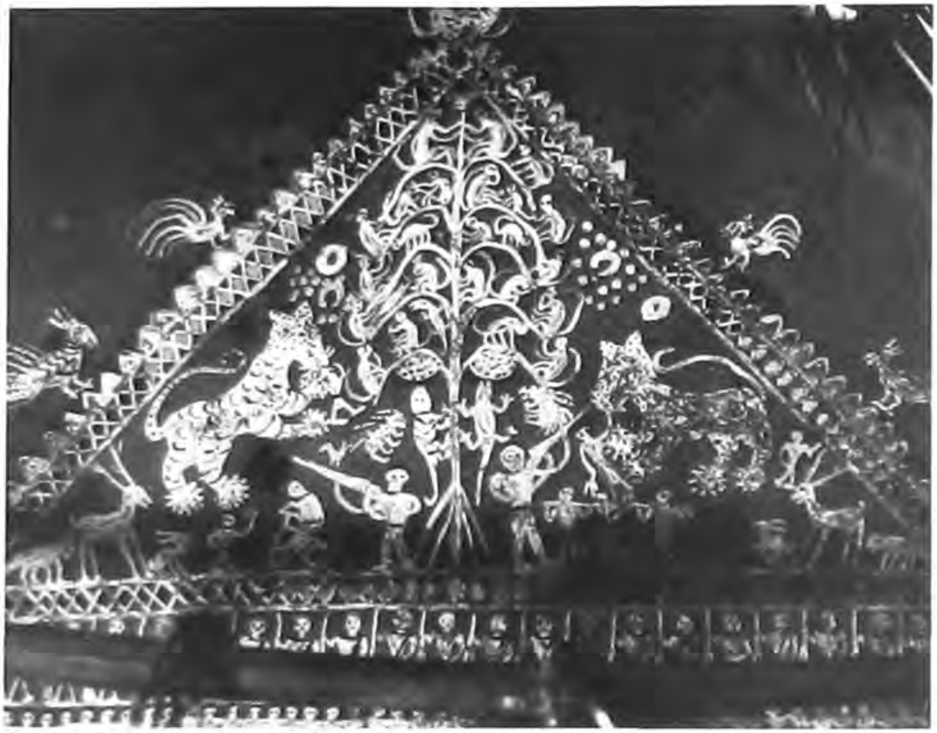
Wenn ein Bild gemalt werden soll, so ruft man den Maler am Vorabend zu sich. Verrier Elwin (1955: 401) berichtet, dass an diesem Abend etwas Reis und ein Topf mit Palmwein vor die Hauswand gestellt wird, die von der Frau eventuell noch abgewaschen oder frisch mit roter Lehmerde überstrichen ist. Der Maler opfert dem Geist, für den das *ittal*-Bild gemalt wird, etwas Reis und Palmwein und sagt: «Ich weiss nichts, ich kann nichts, aber man hat mich beauftragt, dir ein Haus zu errichten. Wenn ich Fehler mache, so bestrafe mich nicht, denn es ist nicht mein Verschulden.» Dann legt er sich an der Wand zum Schlafen nieder und erwartet einen Traum, der ihm sagt, was zu malen ist. Manchmal träumt an seiner Stelle auch der Hausbesitzer oder der Schamane und erzählt dem Maler davon am anderen Morgen. Aber immer werden die Bilder durch Träume bestimmt. – Hierauf angesprochen meinte (1979) der oben zitierte Maler Apinda: «Ich träume das ganze Bild in der Vornacht. Nur in dieser Nacht, nachdem man mich gerufen hat, träume ich das Bild. Am nächsten Morgen beginne ich zu malen.» Das Träumen wird *ginimate* genannt.

Nach unserem Informanten (1979) wird die weisse Farbe, *whote*, Reispulver aufgeschlämmt in Wasser, von einer Frau in einem Schälchen angerührt. Als Malutensil dient ein aufgefaserter Palmstengel. Der Maler wäscht sich am Morgen. Er bleibt, bis auf etwas Palmwein, nüchtern. Apinda sagt (1979): «Wenn Maler zuviel trinken, können sie nicht mehr arbeiten.» Immer beginnen die Maler mit der Umgrenzung, dem Rechteck, das das «Haus» markiert. Dann werden eventuell noch andere waagrechte Linien gezogen, und anschliessend werden in diesem Rahmen von unten nach oben die einzelnen Lagen mit kleinen Figuren und Szenen ausgefüllt. Die meisten menschlichen Figuren werden aus zwei Dreiecken zusammengesetzt, an die dann Arme, Beine und Kopf gefügt werden. Alle Details werden liebevoll ausgemalt, so bei Tieren die Mähne, die Ohren, das Saumzeug usw.

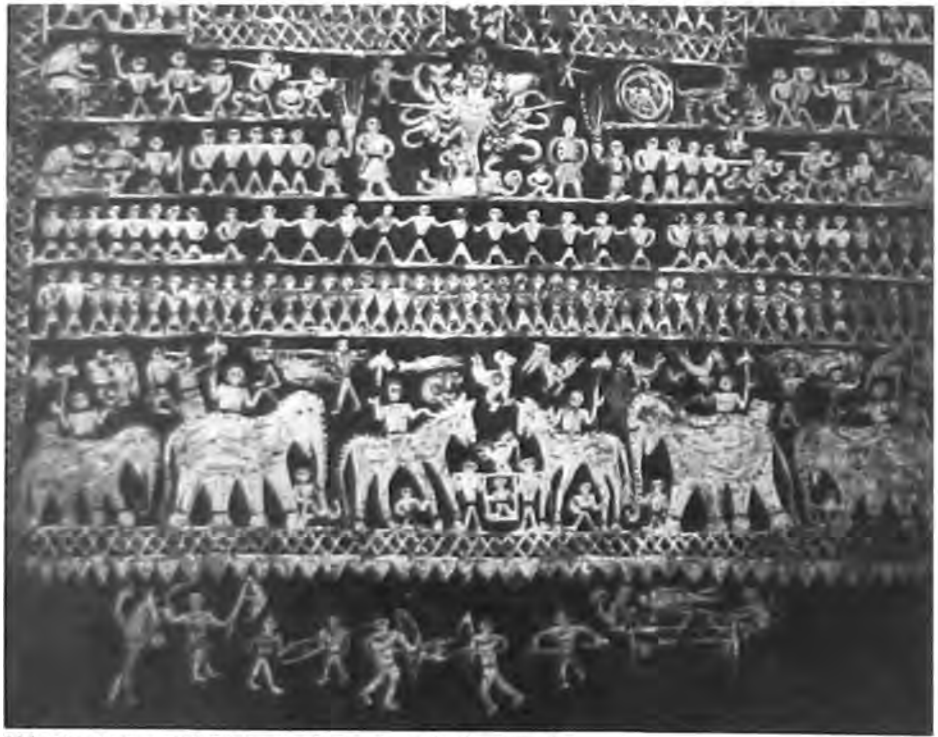
Da die meisten Figuren Geister von Verstorbenen darstellen, erscheinen auf ihren Köpfen meist nur die Augen: diese sitzen, nach Ansicht der Saora, auf der Rückseite, am Hinterkopf über dem Nacken, weshalb die Geister auch Mühe hätten, die Bilder zu erkennen. Zwar stellen die Saora-Maler Menschen bei verschiedenen Tätigkeiten dar, darunter auch beim Beischlaf, aber sie zeigen nie direkt Geschlechtsteile, sondern differenzieren Männer und Frauen nur durch das Gerät, das sie bei sich führen (so Frauen mit Töpfen, Männer mit Gewehren). Manchmal kann man Frauen auch an ihrem schwangeren Bauch erkennen. Häufig findet man Reigentänze dargestellt, auch Soldaten und Wächter, Leute bei der Feldarbeit, Lasten tragend, musizierend usw. An Tieren sind Pferde und Elefanten üblich, aber auch Affen, Hirsche, kleine Antilopen, Pfauen und sonstige Vögel, Eidechsen, Warane, Schlangen kommen häufig vor. Pflanzen, Berge, Häuser, Autos, Fahrräder, Bettstellen, Ausrüstungen der Regierungsbeamten usw. werden als prestigereiche Besitztümer oder Tätigkeiten geschildert. Aber lebendig werden für uns diese Bilder erst, wenn die Maler, Schamanen oder auch Hausbesitzer erzählen, was dargestellt ist, oder gar noch die Geschichte preisgeben, weshalb dies alles gemalt werden musste.

Wenn der Maler mit seinem Werk zufrieden ist, wird der Schamane wieder gerufen. Er opfert dem Geist, entzündet eine Lampe und zeigt dem Geist in dem Lichtschein sein neues Haus. Er fällt (Elwin, 1955: 403) in Trance, und der Geist spricht aus ihm, kritisiert das Bild und sagt z. B.: «Ich brauche (auf dem Bild) noch einen Kamm» oder «Ich sass einst auf einem Fahrrad. Warum hast du mir keines gemacht?». All diese Versäumnisse muss der Maler dann nachholen. Wo immer noch ein freies Ecklein ist, werden weitere Figuren, Szenen oder Gegenstände eingemalt, bis das Bild durch die Korrekturwünsche des Geistes oft übervoll ist (es sei denn, der Maler erhält die Erlaubnis, sie am Rand und ausserhalb des Bildrahmens anzubringen). Apinda meinte 1979, dass das Malen eines Bildes manchmal zwei, drei Tage in Anspruch nehme. Er wohne so lange in dem Haus, dürfe nachmittags auch *kandula*-Brei essen, müsse nachts aber allein schlafen und träumen, um am andern Morgen weiterzumalen. Er allein male das *ittal*-Bild. Der Schamane könne ihm nur Anweisungen geben, rühre aber selbst den Pinsel nicht an. Wenn er male, dürften Frauen nicht anwesend sein. Wenn das Bild fertig ist, erhält der Maler noch ein üppiges Gericht und Palmwein vorgesetzt, jedoch keine Bezahlung. Es scheint aber, dass das Malen oft mit viel Alkoholkonsum gefeiert wird.

Verrier Elwin (1955: 404) schildert aus eigener Anschauung die Übergabe eines Bildes an einen Schutzgeist. Vor das Bild wurden zwei Gefässe mit Reis, ein Spiegel, das Malnäpfchen und viele Blattschälchen für Speisen für den Geist und seine Verwandten gestellt, gerahmt von Mehlbananen. Während der Helfer eine Glocke läutete, opferte der Schamane Reis und Palmwein, rief die Götter und seinen Schutzgeist, indem er sagte: «Ich habe für dich ein Haus gemacht. Hier sind deine Elefanten und deine Pferde. Komm, reite auf ihnen. Hier sind dein Tiger und dein Bär. Hier deine Vögel. Komm, schau dir an, was für ein schönes Haus ich für dich gemacht habe. Schutzgeist vom Himmel, komm und sieh dein Haus. Alles ist bereit. Komm und feste mit uns. Inspiziere dein neues Haus. Bring deine Angestellten und deine Wächter. Wir stehen für dich an der Strasse. Komm schnell, denn hier ist dein Haus mit der Türe. Alle deine Pferde und Elefanten sind bereit. Komm schnell.» Dann fiel der Schamane in Trance, der Schutzgeist war über ihn gekommen. Es gab zwischen dem Geist und dem Schamanen lange Diskussionen über die Qualität des Hauses, und nur durch das Versprechen, nach der Ernte noch ein Huhn geopfert zu bekommen, liess sich der Geist bewegen, das Haus zu besichtigen. Der Schamane zündete wieder die Lampe an und betrachtete sorgfältig alles. Der Geist liess sich wieder vernehmen und meinte, es sei alles in Ordnung, aber: «Wo ist meine Eidechse? Ich habe immer eine als Spieltier in meinem Haus. Ich muss meine Eidechse haben.» Der Schamane versprach, dass im Bild noch eine Eidechse angeschafft würde; der Geist war es zufrieden und entfernte sich. Der Schamane beschloss die Zeremonie durch die Weihung eines neuen



681 Detail eines *ittal*-Bildes der Saora. Elangda (Koraput-D.)



682 Detail eines ittal-Bildes der Saora. Elangda (Koraput-D.)

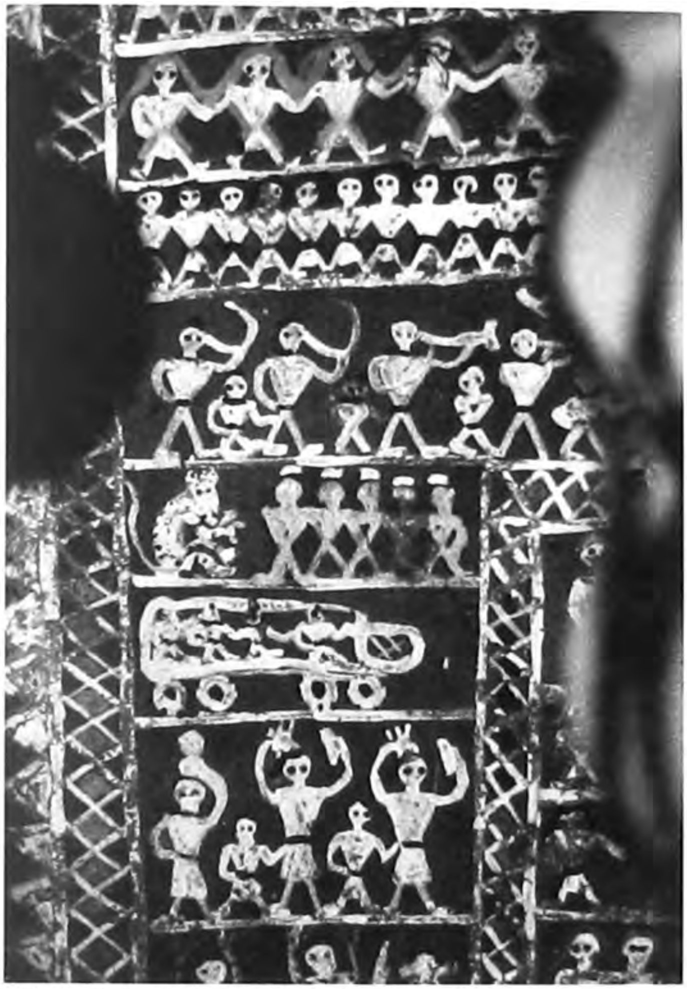
Topfes, in den er etwas Reis und eine Kupfermünze legte und den er dann zwischen zwei Bananen vor dem Bild aufhängte.

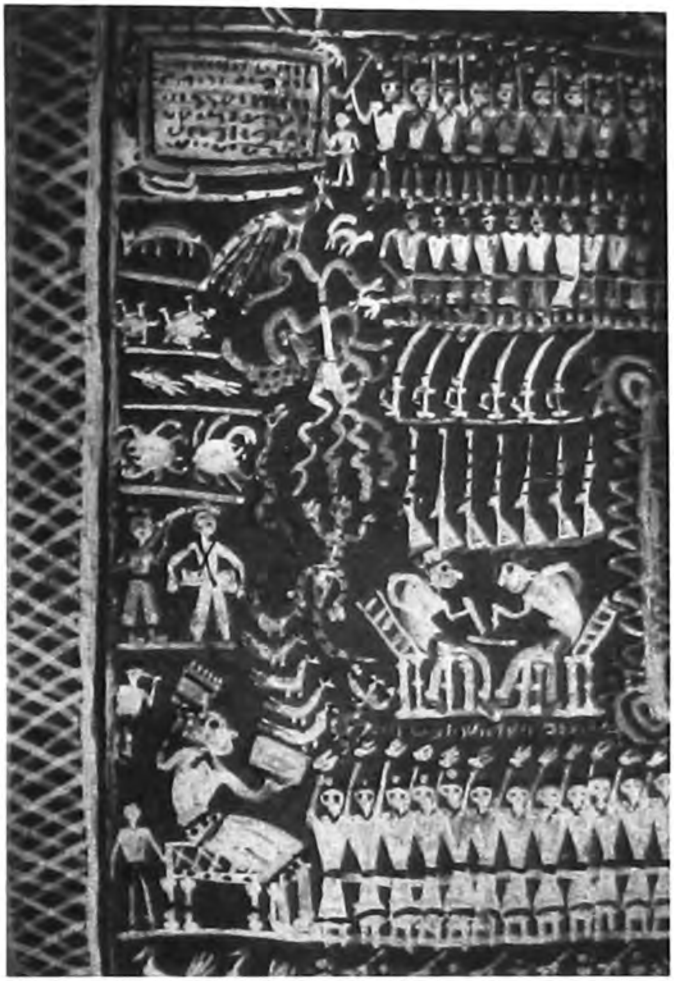
Damit ist aus dem Bild ein Kultplatz oder ein Haus für einen hilfreichen Geist geworden. Hier wird regelmässig geopfert. Das Bild wird erneuert, wenn es alt und abgebröckelt ist.

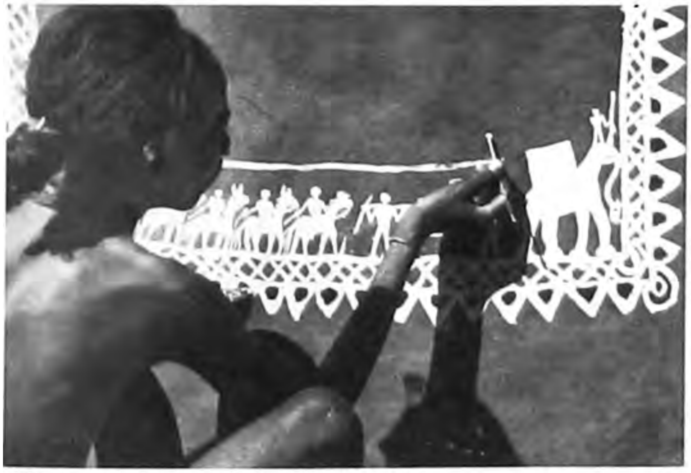
Zum Malen sagt Apinda (1979), dass er die einzelnen Themen, die gestaltet würden, so nicht aufzählen könne, sie kämen ihm nur beim Malen in den Sinn. Er habe Malen nicht gelernt, habe keinen Lehrer gehabt, sondern nur andere Maler und Bilder gesehen.

Die *ittal*-Bilder befinden sich im Innern der dunklen Saora-Häuser. Da sie nur von dem Geist gesehen werden müssen, sind sie oft sogar an ganz finsteren Stellen angebracht.

Verrier Elwin (1955: 405 ff.) hat die *ittal*-Bilder der Saora in folgende Gruppen aufgeteilt: 1. Solche für die Fruchtbarkeit der Felder. Sie werden besonders der Erdgottheit und den Ahnengeistern gewidmet. 2. Bilder, durch die Seuchen abgewehrt werden. Meist sollen sie einer der vielen Gottheiten schmeicheln, die sonst schlecht gelaunt sind und Krankheiten senden. 3. Bilder, die Geburten erleichtern. 4. Bergbilder für Gottheiten, deren Rechte man beim Roden oder Pflanzensammeln verletzt hat. 5. Bilder für Schutzgeister, d.h. Ehepartner in der Geisterwelt, die den Schamanen beistehen. 6. Bilder für Verstorbene, die sonst unzufrieden wären. – In allen *ittal*-Bildern wird den Geistern geschmeichelt, indem man ihnen z. B. auf den Bildern Paläste baut und diese mit Personal ausrüstet. In der Regel ist ihr Lebensraum aus der Geisterwelt im Bild visualisiert, wenn auch kräftig ausgeschmückt. Man weiss durch Träume manchmal sehr gut, wie schlecht es den Verstorbenen in jener Welt geht, aber man befriedigt ihre Eitelkeit in den Bildern durch prestigereiche Dreingaben, um sie bei guter Laune zu halten.


683 Detail eines ittal-Bildes der Saora. Elangda (Koraput-D.)


684 Detail eines ittal-Bildes der Saora. Puta (Koraput-D.)


685 Saora-Maler (um 1940). Koraput-Distrikt

686 Saora-Maler Apinda und Sohn. Elangda (Koraput-D.)

Alle *ittal*-Bilder mögen zwar aus mehrfach wiederholten Elementen aufgebaut sein, gesamthaft betrachtet sind sie aber individuelle Schöpfungen, die den Ansprüchen und Wünschen der speziellen Geister angepasst sind. Damit sie verständlich werden, muss man die zu ihnen gehörenden Geschichten kennen, die wie Elwin sie wiedergibt (z.B. 1955: 441) voll Charme sind: Die drei Söhne von Lakkia waren gestorben. Ihre Geister sind nach Assam gezogen, wo sie auf Teeplantagen viel Geld verdienten. Für Tausende von Rupien haben sie sich ein Auto gekauft und sind zurück in die Saora-Berge gefahren. Aber dort hatte man sie vergessen. Darum haben sie ihren Vater krank gemacht. Dieser ist erst wieder gesund geworden, als man ein *ittal*-Bild mit ihrem Auto gemalt hat. – Und weil alles Unangenehme durch Geister oder Gottheiten verursacht ist, kann es geschehen, dass ein Mann, der nach jedem Trinkgelage seinen Katzenjammer auf die Verfolgung durch Geister zurückführt, mit der Zeit die reinste Bildergalerie in seinem Haus gemalt bekommt.

Verrier Elwin hat festgestellt, dass die detailliertesten *ittal*-Bilder in den Saora-Dörfern der Gegend von Pottasingi zu finden waren. Was in den vierziger Jahren so war, hat sich auch heute nicht geändert. Es ist überhaupt äusserst erstaunlich, wie konstant die Malereien der Saora in den letzten dreissig Jahren gewesen sind, auch wenn neue Motive (wie hinduistische Gottheiten, Motorradfahrer, Regierungsbeamte mit Schreibtisch usw.) hinzugekommen sind. Zu Elwins Zeiten wurden ausser Weiss nur wenige Farben wie Erdrot und Russschwarz verwendet, heute ist nur ganz selten ein künstliches Zinnoberrot dazugekommen. Aber noch immer sind bei den Saora die Funktionen und die zeremonielle Malweise erhalten, ist das Inventar der Bildmotive reich, sind die Ausdrucksmittel schlicht geblieben, zum erzählerischen Realismus tendierend werden nur wenige Symbolismen (für Sonne, Berge, Häuser usw.), aber auch nur wenig Naturrealismen verwendet. Noch haben die Kitschbilder der Kalender und Filme keinen Einzug in die Saora-Berge gehalten.

Tatauiermuster

Auch in den Stammesgebieten wird recht viel tatauiert, allerdings überwiegen hier rein geometrische Muster. Diese sind vor allem im Gesicht angebracht.

Sehr viele dieser Tatauierungen werden zwar auch angebracht, weil es, wie die Saora sagen, «schön aussieht», aber es sind sicherlich besondere Stammesabzeichen, sagen doch dieselben Saora (nach Elwin, 1955: 45): «Unsere Eltern hatten schon solche Zeichen auf der Stirn. Wenn wir dieselben jetzt nicht erhalten, würden sie uns in der Unterwelt nicht erkennen.» Diese Saora-Tatauierung besteht bei Männern und Frauen traditionellerweise aus einem breiten Strich auf der Stirn, senkrecht über der Nasenwurzel. Er kann gesäumt sein von grossen runden Tupfen. Weitere Punkte können auch auf Wangen und Kinn tatauiert sein. Bedeutend umfangreichere Tatauiermuster bringen manche Kondh-Gruppen in ihren Gesichtern an. Nach Niggemeyer (1964: 67) finden die Kuttia Kondh tatauierte Gesichter hässlich. Deshalb fehlt eine Tatauierung bei ihnen, während sie bei den Ost-Kondh, ihren Nachbarn, sehr ausgeprägt ist. Von dort kennt man (s. z. B. Boal, 1977: 37) lineare Muster im Gesicht, so Rechtecke, die vom Haaransatz über die ganze Stirn herabhängen und mit kleinen Y-Formen und Punkten gefüllt sein können, ferner drei parallele Striche auf der Nase, S-Formen auf den Wangen, Kreise, umgeben von Punkten und Strichen, auf dem Kinn. – Sehr ähnliche Muster haben wir allerdings auch im Keonjhar-Distrikt angetroffen.

687 Gesichtstatauierung, Saora (Koraput-D.)

688 Gesichtstatauierung, Juang (Keonjhar-D.)

Textilien

Zeremonialstoffe

von Eberhard Fischer und Dinanath Pathy

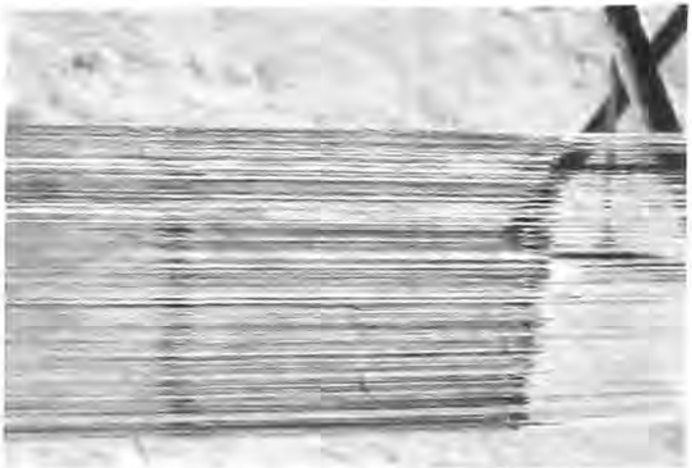
Nur wenig Information gibt die bestehende Literatur über die hochentwickelte Textilkunst von Orissa. Überhaupt keine Publikation existiert über die sogenannten «primären stoffbildenden Textilien» (wie Maschenstoffe, Flechterei usw.), an denen Orissa sehr reich ist und ein vielfältiges Typenrepertoire besitzt. Aber auch die «höheren textilen Techniken» (wie Halbweben, Weben, Verzierungsformen, Kostüme usw.) sind bislang kaum technologisch untersucht worden. Die einzige Ausnahme bilden die umfangreiche Arbeit von Mohanty-Krishna (1974) und der Aufsatz von Niggemeyer (1965), beide über Ikat-Techniken. Aber insgesamt gibt die Literatur (mit Mitteilungen vor allem bei Watt, 1909, und Mehta, 1961) nur recht mässig ausführliche Information über Techniken und Muster.

Historische Probleme

Es ist schwierig, bestimmte Textilien bestimmten Bevölkerungsgruppen zuzuschreiben. Zunächst einmal ist auffallend, dass die Stammesgruppen traditionellerweise selbst keine Baumwolle und auch keine Seide verarbeiten (s. S. 317). Alle Textilproduktion hat somit in den hinduistischen Dörfern und Städten stattgefunden. Da die Handwerker in Orissa wohl schon immer von ihren Geldgebern, seien es Händler oder Aufträge erteilende Fürsten, abhängig waren und in deren Schutzzone siedelten, ist eine Trennung in dörfliche Textilien und urbane Stoffe kaum möglich. Natürlich sind Seidenstoffe grundsätzlich nur für die wohlhabende, meist städtische Bevölkerung angefertigt worden und sind Baumwollgewebe meist billiger, robuster und für die werktätigen, bäuerlichen Gruppen gewoben worden. Auch gibt es Weberkasten in Orissa wie die Kosta, die hauptsächlich Seidenstoffe herstellen, während die Bhulia, Kuli und Ganda vor allem Baumwollgarn verarbeiten. Auch lassen sich sprachliche Unterschiede hervorheben: Die Kosta mit dem höchsten soziorituellen Status sprechen Oriya und weben Seide. Die Bhulia scheinen sprachlich aus Madhya Pradesh zu stammen, weben Baumwolle und sind die besten Musterbildner. Kuli und Ganda sind sozial Minderangesehene (einst Unberührbare), die grobe Gewebe anfertigen und sich teilweise auch mit dem Sammeln von Wildseidenkokons befassen. Es hat in Orissa mehrfach Umsiedlungen der Handwerkergruppen gegeben. Mohanty-Krishna (1974: 20) vermuten, dass um 1719 Weber aus der Umgebung von Puri nach Nuapatna umgezogen sind. Sie machen aber auch aufmerksam auf den Bericht eines englischen Reisenden von 1766, in dem es heisst, dass Weber von Dhenkanal und Baramba in Nuapatna-Tigiria Zuflucht gefunden haben. Daraus geht hervor, dass die Webergruppen von Orissa sich territorial verschoben haben, dass sie ständig externen Anregungen ausgesetzt gewesen sind. Die interessantesten textilen Musterungstechniken von Orissa sind die verschiedenen Ikat-Verfahren (s. S. 300), die man vor allem im zentralen Gebiet findet und die sowohl im Süden wie auch im Norden fehlen. Zur Zeit liegen aber noch viel zu wenige gesicherte Dokumente vor, um ein Bild von der Entwicklung dieser Textiltechniken im östlichen Indien zu entwerfen. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass schlichte Ikat-Muster im Eintraggarn schon seit langer Zeit in Orissa, insbesondere auf Seidengarn, angefertigt worden sind und dass sich hieraus erst zu Beginn des 20. Jh. die komplexen Ikat-Verfahren, die heute üblich sind, entwickelt haben. Es lässt sich vermuten, dass Ikat hier als zeitsparende Technik die Broschurmuster und den umkehrenden Eintrag (der mit drei Schiffchen gleichzeitig erstellt wird und entsprechend zwei Weber gleichzeitig bedarf) ersetzt hat. Immerhin gibt es auch heute noch Verfahren, bei denen in der Kette verschieden gefärbte Garne beim Schären aneinandergeknüpft werden, um in Mittelfeld und Endborte unterschiedliche Farben zu zeigen. Dieses Verfahren kann vielleicht als Vorläufer von Kett-Ikat angesehen werden, wobei nicht vergessen werden darf, dass sehr oft eine neue Kette an eine alte geknüpft wird, um das Aufwinden auf den Webstuhl zu erleichtern. Somit kann dann der farbige Kettfaden der letzten Endborte für die neue Endborte verwendet werden, wenn andersfarbiges Kettgarn für das Mittelfeld angeknüpft wird.

Die ältesten erhaltenen seidenen Ikat-Textilien aus Nuapatna-Tigiria zeigen allerdings auch ein karmesinrotes Mittelfeld. Nach Mohanty-Krishna wissen dort die Weber noch heute, dass man hierfür «pulverisierten Lack (Kermes), Gelbwurz, Tamarinden und Alaun» benötigt (s. S. 292). In den Rezepten von Bargarh wird Kermes allerdings nicht erwähnt. Das vermutlich älteste Beispiel eines Ikat-Gewebes, *sadha kumbha sari*, d. h. eines schlichten Sari mit Dreiecksmustern am Rand, befindet sich im Calico Museum of Textiles (s. Mohanty-Krishna, 1974: Pl. 18, S. 30). Der Körper ist braun, die Ikat-Dreiecke ungefärbt gelblich, im *pallav*-Endstück sind durch zusätzliche Einträge verschiedenfarbige Streifen einbroschiert. In späteren Exemplaren findet man bei karmesinrotem Körper weisse und gelbe Eintrag-Ikat-Dreiecke und Flecken am Rand, im *pallav*-Endstück aber noch immer schwere Seidenbroschuren.

Es ist zu vermuten, dass hier eine fortschreitende technische Vereinfachung mehrfarbiger Seidenstoffe durch weitere zusätzliche Ikat-Musterungen stattfindet: Zum Eintrag-Ikat entlang des Randes vom Mittelfeld tritt eine



689 Zweifach geknüpfte, dreifarbige Kette. Putupali (Bolangir-D.)

690 Daitya des Jagannatha-Tempels in Puri

Ikat-Musterung im Mittelfeld, dann auch eine zweifarbige Kette, in der dann für das Endstück mit der Zeit ebenfalls Kett-Ikat-Muster eingeführt werden, so dass kombinierter Eintrag- und Kett-Ikat entsteht, aus dem sich lokal schliesslich Doppel-Ikat entwikkelt hat. Wichtig für eine Datierung dieser Vorgänge ist die Tatsache, dass sich im Victoria and Albert Museum in London ein sehr schöner Doppel-Ikat *saktapar*-Sari befindet, der zwar erst 1966 inventarisiert wurde, aber vermutlich 1923 mit dem Vermerk «zehn Jahre alt» ins Museum gekommen ist. Diese Doppel-Ikat-Gewebe sollen alle aus der Bargarh-Sonepur-Gegend stammen, sind immer in Baumwolle gearbeitet und vermutlich von Bhulia-Webern hergestellt.

Ob es einen spezifischen Grund gibt, im India Museum in Calcutta einen alten Doppel-Ikat (Nr. 1638 S. No. 11) mit der Herkunftsangabe «Madhya Pradesh» zu bezeichnen und einen *dhoti* mit schönen Eintrag-Ikat, der ebenfalls eventuell alt ist, als «Hyderabad» (Nr. 12120, S. No. 8), gilt es abzuklären. Das Schachbrettmuster in Doppel-Ikat hat erstaunliche Ähnlichkeit zu Mustern auf *telia-rumal*-Stoffen aus Andhra Pradesh (vor allem Chirala).

Auffallend ist, dass Ikat-Textilien in den Zeremonien der lokalen Bevölkerung eigentlich keine Rolle spielen. Natürlich werden die reichen Seidenstoffe fast rechteckiger Form als *khandua*- oder *odhani*-Schultertücher von Bräuten bei der Hochzeit getragen und galten die mit Eintrag-Ikat verzierten *tassar*-Sari mit *khumba*-Muster als Statussymbole. Aber auffallenderweise dienen als Ritualtücher die sogenannten *jau pata*-Seidenstoffe allen Brahmanen, findet man nie Ikat-Textilien als Kleider für Götterbildnisse in den Tempeln von Orissa, noch als vorgeschriebene Kostüme für die *mahari*-Tempeltänzerinnen. Das Tuch, das die Gattin von Purusottama Deva I. als «ehrenamtliche» *mahari*-Tänzerin vom Jagannatha Tempel in Puri erhalten haben soll, wird als *gopa sari* bezeichnet, ohne dass damit über Musterung und Technik etwas ausgesagt sei (s. Khokar, in Marg 1960: 17).

Nur für die Kultbilder der Jagannatha-Trias werden (nach Mohanty-Krishna, 1974: 20f.) Seidenstoffe mit eingeikateten *gitagovinda*-Versen verwendet. Diese hochinteressante Mitteilung wird von Sadashiva Ratha Sharma ergänzt, der mitteilt, dass Seidenstoffe mit gelber Grundfarbe der Gottheit Jagannatha dienen, solche mit grün für Balabhadra und die roten für Subhadra bestimmt sind. Es heisst ferner, dass man früher Devanagari-Buchstaben, heute aber Oriya-Schrift einfärbe. Nach Sadashiva Ratha Sharma sind auf diesen *gitagovinda bandha*-Tüchern die beiden ersten Zeilen des dritten Gesanges eingefärbt. Diese lauten (nach der Übersetzung von Siegel) «Der Feind des (Dämonenkönigs) Kamsa (d. h. Krisna), der Radha in sein Herz gesetzt hat als Kette, die ihn mit Verlangen an die Welt bindet, verliess die Schönheit von Vraja».

Ausser mit den Versen versehen, sind diese Seidenstoffe unverziert, bzw. zeigen an den Seiten breite Ornamentbänder. Das einzige alte *gitagovinda bandha*-Tuch befindet sich – als Fragment – im Calico Museum of Textiles in Ahmedabad und ist von Mohanty-Krishna (1974: Abb. 19) publiziert worden. Das Fragment misst 41 × 160 cm und ist ein Eintrag-Ikat in Rotbraun, Gelb, Grün und Blau. Im Mittelfeld erscheinen zweimal vier Zeilen mit je acht Oriya-Buchstaben. Seitlich wird das Schriftband von einer Blüte und einem Elefanten bzw. einer Blüte und einem Löwen begrenzt.

Seit wann diese Stoffe im Jagannatha-Ritual verwendet werden, wissen wir leider noch nicht. Dass es sich aber nicht um eine Neuerung handelt, dass Tücher mit *gitagovinda*-Schrift (ob geikatet oder nicht) im Jagannatha-

691 Raja von Khurda (Puri-D.)

692 Gosein von Digapahandi (Ganjam-D.)

Kult schon seit langem verwendet werden, geht aus einer Bestellung dieser Textilien durch König Ramacandra II. von 1719 (nach Mohanty-Krishna, 1974: 20) hervor bzw. aus der Tatsache, dass auch heute noch der Fürst von Khurda bei der Thronbesteigung als Herrscher über den Tempel von Puri dieses Ikat-Seidentuch der Gottheit als Turban bzw. als Krönungsinsignien trägt (s. Abb. bei Kulke, 1979: Abb. 20). Sollte es sich allerdings um das rote Tuch der Subhadra handeln, so würde dies weitere religionshistorische Probleme aufwerfen: Es ist fast überall in Indien üblich, dass Kultbilder von Göttinnen mit roten Seidentüchern geschmückt sind, die oft Plangi- oder auch Ikat-Muster aufweisen. Es ist wahrscheinlich, dass die *gitagovinda*-Inschrift bzw. die Anschaffung von Tüchern für den zur Hauptgottheit gewordenen Jagannatha und seinen Begleiter Balabhadra die Vorzugsstellung der Göttin aufheben und die Inschrift ihr «rotes Tuch» visnuisieren sollte.

Die Daitas oder Daitapatis (von Sanskrit *daitya* = «Dämonen», in Orissa eine Bezeichnung für Stammesbevölkerung) des Tempels der Mangala in Kakatpur (Puri-Distrikt) mit *gitagovinda bandha*-Tüchern als Kopf- und Schultertücher sind die Priester der Jagannatha-Trias während der *anavasara*-Periode (s. S. 113). Aber auch sonst spielen diese Tücher als Kopfbedeckung der Priester und als Bedeckung des gefällten Baumstammes, aus dem das Jagannatha-Kultbild geschnitzt wird, heute eine Rolle.

Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die Sitte der Brahmanen eingegangen, sogenannte *nama bali*-Stoffe als Schultertücher zu tragen. Es sind feine Baumwollgewebe, auf die in Rot und Schwarz mit Alizarin-Reservemusterung religiöse Motive gedruckt sind. Ein typisches Beispiel, wie es z. B. im Ganjam-Distrikt verwendet wird, ist 215×105 cm bei einer Webdichte von 23×20 Fäden pro Quadratzentimeter. Das etwa 40 Jahre alte Exemplar zeigt eine Rahmenborte aus wellenförmig gestellten Wedeln, einem Band mit einem Fusspaar, einem Diskus, einem Muschelhorn und Blüten, Abzeichen von Visnu und darunter grossformatig ein weiteres *visnupad*-Fusspaar in Rot, alternierend mit scheibenförmigen *padma*-Lotos-Blüten. Im Mittelfeld findet man achtmal 16 kleine Kästchen, in denen Namen der Gottheit eingeschrieben sind. Obwohl das Tuch mit Bengali-Buchstaben bedruckt ist, soll es aus Uttar Pradesh (eventuell Benares) stammen. Es ist aber ebenso möglich, dass es in Dacca angefertigt worden ist (s. Skelton u. a., 1979: 67). Diese *nama bali*-Stoffe sind vor allem durch die visnuitische Bewegung nach Caitanya in Orissa populär geworden, und es ist wahrscheinlich, dass sie einen Einfluss auf die zeremoniellen Tücher für Jagannatha wie auch für die Stimulierung der Ikat-Technik in Orissa ausgeübt haben. Es ist durchaus denkbar, dass ursprünglich Seidenstoffe aus Bengalen verwendet worden sind, die man dann lokal durch Ikat-Tücher ersetzt hat, da man sich in Orissa nicht auf Stoffdruck verstand. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung von Watt (1903: 305), dass «früher bedruckte Seidenstoffe in der Art von *nambali*-Tüchern oder *cadars* hergestellt worden sind, doch ist dies aufgegeben worden. Sie beinhalteten bestimmte religiöse Symbole oder Texte, die in Ziegelrot auf ein gelbes oder goldenes weiches *korah*-Seidentuch gedruckt waren.»

Über den Ursprung der Sitte, *gitagovinda*-Tücher im Jagannatha-Kult zu verwenden, berichtet Glasenapp, 1980: 199, dass der Raja von Nilacal mit seinen Gedichten den *gitagovinda* auszustechen versucht habe. Die Brahmanen hätten dann beide Gedichtbücher über Nacht vor Jagannatha niedergelegt, um «dem Gotte die Entscheidung zu überlassen. Darauf soll Jagannatha mit dem Buche des Jayadeva seinen Hals wie mit einem

Halsband geschmückt, das Buch des Raja aber zum Tempel hinausgeworfen haben».

Von besonderer Bedeutung als glückverheissend und als kultisch rein sind Seidenstoffe von karmesinroter Farbe, *patoa* oder *jau pata* genannt. Es heisst z. B. im Ganjam-Distrikt, dass solche Zeremonialtücher früher vor allem von wohlhabenden Brahmanen getragen worden sind, wenn sie Feste besucht haben oder von einem Fürsten gerufen worden sind. Sie galten als Statussymbol. Aber auch Frauen konnten solche Tücher als *odhani*-Schultertuch oder Sari tragen. So heisst es z. B. in Digapahandi, dass sowohl die Mutter des Bräutigams wie auch die Braut selbst bei Hochzeitsfesten solche wertvolle Seidentücher anlegen durften. Der frühere Minister Sri Jagannatha Rao berichtet, dass bei seiner eigenen Hochzeit seine Frau eine rote *jau pata* getragen habe, während er eine weisse *pata*-Seide mit Goldborte umgelegt habe.

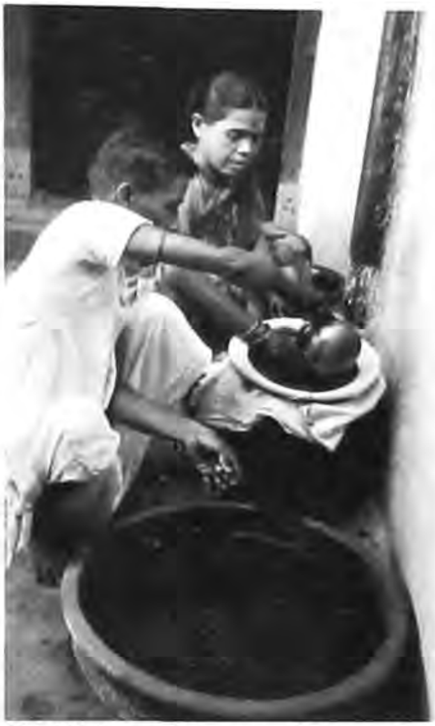
Alte Beispiele dieser karmesinroten, unifarbenen, reinseidenen rechteckigen Tücher messen mindestens 340 cm Länge auf 117 cm Breite, haben eine Webdichte von 26 × 27 Fäden pro Quadratzentimeter und zeigen beidseitig entlang den Webkanten ein schwarzes *kumbha*-Dreiecksmuster, das mit umkehrenden Eintrag gewoben ist. Die Kette ist durchgehend rot. Allerdings ist ein doppeltes schmales Band von *buti*-Blütenmuster aus jeweils 36 bzw. 44 vergoldeten, doppelt geführten Silberfäden, die von je vier einzelnen Silberfadenstreifen gerahmt sind, aus Kettfäden gebildet. Da das einzige alte Exemplar eines *pata*-Textils fragmentarisch ist (die beiden vermutlich mit Metallfäden verzierten Endborten fehlen), kann über die Gesamtform nichts weiter ausgesagt werden. Diese karmesinroten Tücher werden heute nur noch von sehr wenigen We-

693–696 Vorbereiten von Kermes zum Färben. Berhampur (Ganjam-D.)

694

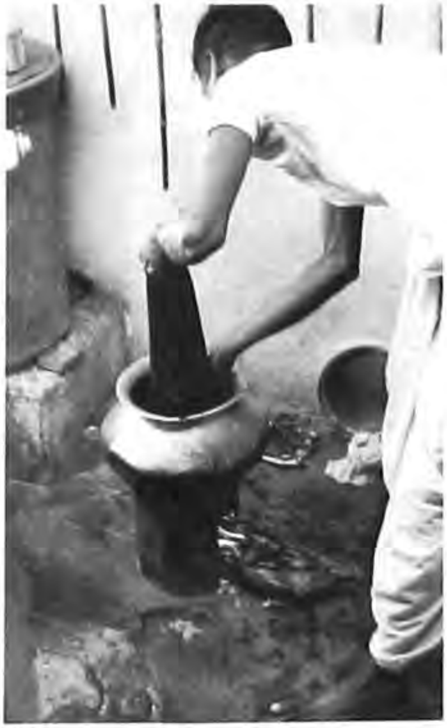
695

696



697–700 Kermes-Färbung von Seidengarn, Berhampur (Ganjam-D.)

698



699

700

bern hergestellt. Sie leben in Berhampur und sind Telugu-Sprecher. Dass diese Stadt im Ganjam-Distrikt schon im 19. Jh. ein Zentrum der Seidenfärberei gewesen ist, berichtet Watt (1903: 313), der von «schönen Sari, Taschentüchern usw., üblicherweise in Karmesin (Lack) hergestellt» spricht. Leider ist diese traditionelle Technik heute vom Verschwinden bedroht, weil sich nur noch sehr wenige Weberfärber der Mühsal dieser Arbeit unterziehen und das Publikum den prächtigen Rotton nicht zu schätzen weiss. Kermes-Färberei ist aber traditionell auch in anderen Gebieten. So berichtet Watt (1903: 307), dass in Sambalpur *tassar*-Sari mit karmesinfarbenen, aber auch gelben, seltener blauen Bordüren und Endbändern angefertigt würden.

Im folgenden schildern wir das Werkverfahren, das wir bei dem Weber Sri Tutika Visvanatham in Berhampur (1979) beobachten konnten. Er selbst ist in Berhampur in einer Telegu sprechenden Familie geboren, seine Frau stammt aus Andhra Pradesh. Auch in ihrem Elternhaus wurde früher mit Lack gefärbt.

Werkverfahren eines Kermes-Lack-Färbers in Berhampur

Man verwendet Bombax-Seide aus Bangalore, die rein weiss und vermutlich schon leicht entbastet ist. Es werden kleine Quantitäten gefärbt, weil man nur noch karmesinrotes Seidenmaterial als Borten an Sari verwendet. Die Arbeit findet in dem kleinen Innenhof, zwischen Werkstatt und hinterem Wohnhaus, statt. In dem rechteckigen Hof steht zwischen den beiden Türen eine grosse flache Tonbütte und ein schweres Tongefäss, während in der Ecke auf einer Herdstelle ein Wassergefäss abgestellt ist bzw. davor ein Feuer in einem zurechtgeschnittenen Eimer brennt. An den Wänden hängen Haspeln. Die Arbeit findet in den Morgenstunden statt.

Das weisse ***pata suta***-Garn wird als

Strang in einen Aluminiumtopf mit *haldi pani*, Gelbwurzwasser, getaucht. Es wird darin kurz eingeweicht, geschwenkt, die Flüssigkeit erst abgestrichen, dann ausgewrungen und wieder eingeweicht. Der Prozess wird mehrfach wiederholt, bis das Garn gleichmässig den gelben Farbton angenommen hat.

Daneben wird in einem Aluminiumtopf Wasser erhitzt. *Fatik*-Alaun wird mit einem Stössel zerklopft und dem Wasser vor dem Sieden beigefügt. Um das gelbe *pata suta*-Garnbündel wird eine Schnur gebunden, an der man es leicht hochziehen kann.

Tamarindenschalen sind in einem weiteren Aluminiumtopf eingeweicht und werden von Hand zu einer Paste zerquetscht. Dann wird der Filtriertopf mit einem mehrfachen Baumwolltuch überspannt, das um seinen Hals mit einer Schnur straff festgebunden wird. Inzwischen ist das Alaunwasser heiss genug, und das gelbe Seidengarn wird in den Topf über dem Feuer eingeweicht und mit der Schnur im Gefäss im Wasser hin und her gewendet und schliesslich langsam zum Kochen gebracht. Durch die Griffschnur ist ein Stab gesteckt, der auf dem Topfrand liegt, so dass man das Garn jederzeit leicht herausnehmen kann.

Über Nacht ist der Lack in einem runden Messingtopf in Wasser eingeweicht gewesen. Man schüttet die feuchte Masse in den flachen, *golim* genannten Bottich und trennt nun das Wasser mit der roten Farbsubstanz von dem eigentlichen Lackmaterial. Dazu reibt der Mann die Lackkörner zwischen den Händen und spült sie mit frischem Wasser. Mit einem kleinen *lota*-Gefäss wird die rote Farbbrühe am Rand des Gefässes abgeschöpft und auf das Filtertuch geschüttet, wo es die Frau des Webers vorsichtig mit der flachen Hand durchpassiert. Bleiben weitere Lackpartikel hier auf der Oberfläche, so werden sie weggenommen und zurück in den Bottich geworfen. Später werden die Lackteilchen am rauhen Boden des Bottichs mit der Hand zerrieben und ständig mit kleinen Quantitäten von frischem Wasser durchspült. Wieder wird die Farbbrühe abgeschöpft und gefiltert. Dann wird die Tamarindenpaste ebenfalls auf das Filtertuch geschüttet und durchpassiert. Während die Frau hiermit beschäftigt ist, nimmt der Weber das Gefäss mit dem in Alaunwasser kochenden Seidengarn vom Feuer und hängt es zum Abkühlen unter dem Dach auf. Das Alaunwasser wird in einen Kübel gegossen, und die Frau des Färbers schüttet mehrere Mass Farbbrühe aus dem Filtergefäss in den Aluminiumtopf und stellt ihn auf das Feuer. Weitere Farbflüssigkeit wird hinzugefügt, bis das Garn beim Herausnehmen eine immer dunklere Farbgebung zeigt. Überhaupt nimmt der Färber das Garn oft aus dem Färbbad, wringt es aus und schüttelt es in der Luft. Auch seine Frau hilft hierbei. Der Färbsud kocht nun langsam vor sich hin, während das Garn aufgehängt ist und *jhuna dhupa* erhält. Es wird mit Harzrauch geweihräuchert. Dreimal wird dieser Rauch aus glühenden Kohlen auf einem flachen Löffel unter das Garn gehalten und geachtet, dass dieser heiligende Qualm durch alle Strähnen dringt. Dann wird für eine weitere halbe Stunde das Seidengarn wieder in die kochende Farbbrühe getaucht, bis man es noch einmal in dem Eimer mit dem erkalteten Alaun- und *haldi*-Wasser eintaucht. Zur siedenden Farbbrühe wird aus dem Filtergefäss weitere Flüssigkeit gegossen, das Garn darin wieder eingeweicht und über eine weitere halbe Stunde gekocht. Dann nimmt man es wieder heraus, hängt es ein weiteres Mal in Weihrauchqualm und gibt es zurück in die Farbbrühe. Nach einer weiteren halben Stunde zieht man den Topf vom Feuer, nimmt das Garn heraus, wringt es aus, räuchert es ein drittes Mal und hängt es dann zum Abtropfen auf. Das Feuer wird aus Sparsamkeit sofort mit Wasser gelöscht und das Garn anschliessend in kaltem Wasser so lange geschwenkt, bis keine Farbe mehr ausläuft. Dies ist nur drei-, viermal nötig, dann bleibt das Waschwasser klar. Das Garn ist gleichmässig dunkelkarmesinrot und hat seinen Glanz behalten.

Auf einem einfachen Grubenwebstuhl mit mehreren Schäften für die Borten und mit drei Schiffchen werden in umkehrendem Eintrag von zwei Personen gleichzeitig die mehrfarbigen Stoffe gewoben. Der Weber bedient das Hauptschiffchen für den Eintrag im Mittelfeld und das für den rechten Rand, seine Frau arbeitet zu seiner linken Seite. Man hängt an der Bordüre das Garn des Zusatzschiffchens in das für das Mittelfeld ein und wirft dann die Schiffchen zurück. So erhält man reinfarbige Bordüren und ein andersfarbiges Mittelfeld.

Die Seidenstoffe werden nach Gewicht verkauft. Der Weber Tutika Visvanatham kauft das Rohmaterial auf eigene Rechnung, färbt alle Farbtöne selbst und verkauft die Gewebe zu Marktpreisen. Da er ein sehr gewissenhafter und geschickter Handwerker ist, kaufen Händler von ihm auch gefaltete Ware, ohne sie auf Fehler zu inspizieren. Gemarktet wird bei ihm nicht.

701 Raupe des Tussah-Spinners. Sukindagarh (Cuttack-D.)

702 Tussah-Spinner (Antheraea mylitta). Naturhist. Museum Basel

Die Produktion von tassar-Wildseide

von Elisabeth Eschler

Wie es der Name bereits andeutet, wird wilde Seide vom freilebenden Seidenspinner gewonnen. Sie unterscheidet sich wesentlich vom kostbaren Produkt des gezüchteten Maulbeerspinners *(Bombyx mori)*. So besteht z. B. der Kokon des wilden Seidenspinners nur zum Teil aus einem fortlaufenden Gespinst, währenddem sich beim Maulbeerspinner der Kokonfaden vom Anfang bis zum Ende an einem Stück abhaspeln lässt.

Bei dem in Orissa ansässigen Seidenlieferanten handelt es sich um den Tussahspinner *(Antheraea mylitta)*, dessen Seide *tassar* genannt wird. Charakteristisch für die *tassar*-Seide ist deren braun-beiger Farbton. Verglichen mit der feinen, glänzenden Zuchtseide, ist sie hart im Griff und relativ stumpf, wirkt aber andererseits durch ihre Schattierungen und – wenn es sich um gesponnene Seide handelt – durch ihre Unregelmässigkeiten sehr lebendig und reizvoll.

Eine eigentliche Hauszucht wie beim Maulbeerspinner ist bei den freilebenden Arten nicht möglich, doch wird die Entwicklung der im Dschungel lebenden Tiere von bestimmten Berufsleuten überwacht, die zu gegebener Zeit auch die Kokons einsammeln.

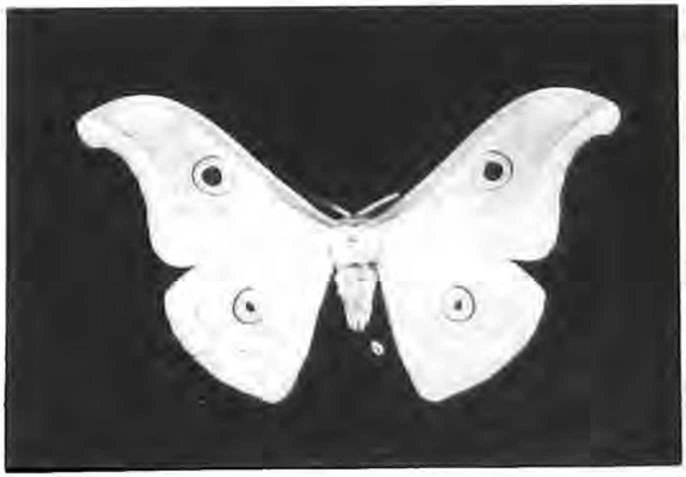
Der *tassar*-Spinner

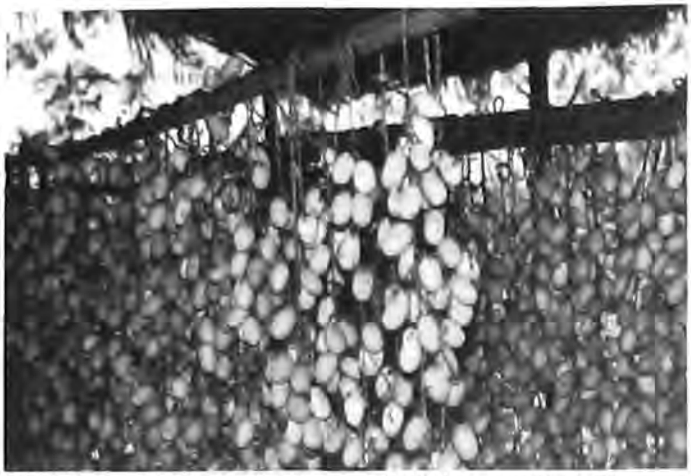
Die Schmetterlinge gehören zur Gattung der Nachtfalter. Auf ihren Flügeln (Spannweite etwa 20 cm) tragen sie je ein glashelles, violett umrandetes «Auge». Das Weibchen, durch das Gewicht der Eier in seinen Bewegungen eingeschränkt, bleibt meist träge auf dem Kokon sitzen, währenddem das Männchen nachts meilenweit ausfliegt. Nach der Paarung legt das Weibchen an die 250 Eier, von denen sich aber in der Folge nur etwa 40 weiterentwickeln. Nach einer Lebensdauer von nur sieben bis acht Tagen stirbt der Schmetterling.

Die Raupeneier sind mit einer gummiartigen Haut überzogen, die dem Tier beim Ausschlüpfen hinderlich sein kann. Um diese Schicht aufzulösen, werden heute die Eier mit schwarzem Pfeffer, Hefe, Gelbwurz oder Formalin bestrichen. Nachdem die Raupen ausgeschlüpft sind, beginnt die etwa 6 Wochen dauernde Fütterungszeit. Die Tiere ernähren sich nur von den Blättern ganz bestimmter Futterbäume. In Orissa sind dies vor allem der *asan*- und der *sal*-Baum *(Terminalia tomentosa* und *Shorea robusta)*. Die Raupen fressen ungemein viel und wachsen dementsprechend schnell, was einen viermaligen Hautwechsel zur Folge hat. Diese Prozedur dauert jeweils ein bis zwei Tage. Während dieser Zeit verhält sich die Raupe still, sie frisst nicht und scheint zu schlafen. Kopfvoran schlüpft sie dann aus der zu eng gewordenen Haut und fängt gleich wieder an zu fressen. Ausgewachsen sind die Tiere etwa 10 cm lang.

Als nächstes folgt die Phase des Einspinnens und der Puppenruhe. Während dieser Zeit darf die Raupe nicht gestört werden. Zuerst wickelt sie ihren Faden – er besteht aus dem Kernfaden (Fibroin) und dem Seidenleim (Serizin) – mehrmals um einen Zweig. An diesen «Aufhänger» befestigt sie einen starken, schnurartigen Stiel. Nun holt sie das nächstgelegene Blatt, zieht es als Schutz um sich herum und umspinnt es mit einigen Fäden. Im Blatt beginnt sie dann mit der eigentlichen Verpuppung, d. h. sie bildet am untern Ende des Stiels den eiförmigen Kokon. Innerhalb weniger Stunden hat sie sich vollständig eingesponnen und ist nicht mehr sichtbar. Nachdem die Raupe anfänglich nur kurze Fadenstücke produziert und verklebt hat, spinnt sie die mittlere Schicht des Kokons aus einem

701


702



703 Kokons im Staatlichen Zuchtzentrum Sukindagarh (Cuttack-D.)

704 Dampfen der Kokons in Kosta-Werkstatt. Sonpur (Bolangir-D.)

fortlaufenden Faden von etwa 1000 m Länge.

Die Puppenruhe dauert in der Regel 7 Wochen. Sobald sich die Raupe zur Larve verwandelt hat, wird der Kokon eingesammelt.

Aufzucht und Verbreitung des *tassar*-Spinners

Da sich der *tassar*-Spinner von den Blättern ganz spezifischer Dschungelbäume ernährt, ist er an das hügelige, mit niederem Urwald bewachsene Hinterland Orissas gebunden. Dies betrifft vor allem die Distrikte Bolangir, Sambalpur, Keonjhar und Mayurbhanj. In diesen Gebieten beschäftigen sich die Stammesbevölkerung und die sozial tiefstehende einst unberührbare Bevölkerungsgruppe mit der Pflege des wilden Seidenspinners. Der Verkauf der Kokons ermöglicht ihnen einen bescheidenen Zusatzverdienst.

Seidengewinnung bei den Bergstämmen in Bolangir

Im Bolangir-Distrikt sind es die als unberührbar geltenden Gonda oder Ganda, die die Aufzucht des *tassar*-Spinners besorgen. Diese Beschäftigung ist mit den folgenden, strikte einzuhaltenden Vorschriften verbunden:

Von August bis Februar ziehen die Gonda-Weber in den Wald. Frauen und Kinder bleiben in den Dörfern zurück, denn ihre Anwesenheit würde die Entwicklung von Raupe und Kokon ungünstig beeinflussen. Bevor die Männer aufbrechen, nehmen sie ein Bad und ziehen frische Kleider an. Von nun an leben sie für Monate in sexueller Enthaltsamkeit, dürfen weder Fleisch noch Fisch essen und für ihre Körperpflege kein Öl verwenden. Es ist ihnen während der ganzen Zeit verboten, sich zu rasieren oder ihre Haare und Fingernägel zu schneiden. Es mag sich hier um einen Analogiezauber handeln: unbehindertes Wachstum von Nägeln und Haaren gewährleistet unbehindertes Wachstum des Seidenfadens.

Die eigentliche Arbeit der Männer besteht darin, die Raupen zu überwachen, Raubtiere von ihnen fernzuhalten und sie von Zeit zu Zeit auf frische Futterzweige zu setzen. Sobald die Kokons *(kosa)* reif sind, werden sie eingesammelt, in die Dörfer gebracht und an die Seidenweber, die Kosta, verkauft.

In Bolangir finden jährlich zwei Sammelernten statt (Oktober und Februar).

In den übrigen Bergregionen soll die Aufzucht der Wildseidenspinner ähnlich aussehen, meist wird aber nur einmal pro Jahr geerntet.

Staatliches Zuchtzentrum Sukindagarh

Neben dieser traditionellen Seidengewinnung durch die Dorfbevölkerung stehen die Bemühungen des Staates um eine gesunde Zucht und einen korrekten Handel.

1972 wurde in Mangalpur bei Sukindagarh (Distrikt Cuttack) ein staatliches Zucht- und Beobachtungszentrum eingerichtet, das verbunden ist mit dem Directorate of Textiles in Bhubaneswar. Es befindet sich in einem leicht hügeligen, vormals mit niederem Urwald überzogenen Gelände. Das ganze Areal wurde eingezäunt und, mit Ausnahme der vorhandenen Futterbäume, gerodet. In der Station arbeiten ein technischer Inspektor und mehrere Aufseher. Die Tiere werden hier wesentlich intensiver gepflegt und beobachtet, als dies in der eigentlichen Wildnis möglich ist. So werden z. B. die zur Weiterzucht bestimmten Kokons bündelweise in einem kleinen Haus aus Maschendraht aufgehängt. Dies ermöglicht den Züchtern, die ausschlüpfenden Schmetterlinge, später die Eier, ständig zu überwachen. Kurz vor dem Ausschlüpfen der Raupen werden die Eier auf die Futterbäume gebracht.

Bei dieser Methode degenerieren die Tiere allerdings schnell, so dass die Zucht immer wieder mit Kokons aus dem Dschungel «aufgefrischt» werden muss. Der Zuchterfolg liegt bei 40–50%.

Nebenher wird in Sukindagarh mit einer weiteren Spezies experimentiert, nämlich mit dem *eri*-Seidenspinner *(Philosamia cynthi Drury)*, der sich vorwiegend von Rhizinusblättern ernährt. Sein schneeweisser Kokon ist an beiden Enden offen. Er besteht also nur aus kurzen Fadenstücken, was bedeutet, dass *eri*-Seide in jedem Fall gesponnen werden muss.

Die Verarbeitung der *tassar*-Seide durch die Kosta

In den Distrikten Sambalpur, Bolangir und Mayurbhanj wird das Weben von *tassar*-Seide hauptsächlich von der Kaste der Kosta ausgeübt, währenddem im Distrikt Cuttack die *patra* Wildseide verarbeiten. Im Prinzip ist das Weben von Seide aber auch allen andern Webergruppen erlaubt (Bhulia, Ganda, Kuli usw.).

Ein strenges Tabu herrscht hingegen beim Abtöten der Larven. Die Bhulia sagen, dass der Seidenwurm die vier heiligen Zeichen des Gottes Krisna auf seinem Körper trage und dass daher das Töten dieses Tieres eine grosse Sünde sei. Vor langer Zeit sollen einmal zwei Bhulia-Weber die Kokons selber gedämpft und zu Kleidern verarbeitet haben, wie sie dies bei den Kosta gesehen hatten. Doch da sie etwas Ungesetzliches getan hatten, blieben sie nicht mehr lange am Leben. Die Kosta dagegen dämpfen ihre Kokons ungestraft, denn ihnen hat Krisna selbst diese Arbeit gegeben. Sie besitzen ausserdem ein *mantra*, das diese Verfehlungen aufhebt. Das betreffende *mantra* ist keiner andern Webergruppe bekannt.

So beziehen die Bhulia entweder das fertige Garn oder die gedämpften Kokons von den Kosta-Webern.

Die Kosta sind in zwei Untergruppen aufgeteilt: in Laria-Kosta und Udia- oder Oriya-Kosta.

Die Laria-Kosta kaufen die frischen Kokons in den Züchterdörfern und tragen sie nach Hause. Unterwegs schlüpfen immer einige Tiere aus und beschädigen dadurch den Kokon. Er wird zu Abfallseide. Währenddem die Laria die intakten Kokons weiterverarbeiten, verkaufen sie die beschädigten an die Udia-Kosta. Diese aber weben nicht selber. Ihre einzige Arbeit besteht aus dem Zupfen und Verspinnen der Abfallseide, was allerdings eine grosse Geschicklichkeit erfordert. Das versponnene Seidengarn verkaufen die Udia wiederum den Laria, die es zu einem festen, groben Gewebe verarbeiten. Die Udia sind also ganz von den Laria abhängig und auch entsprechend ärmer als diese.

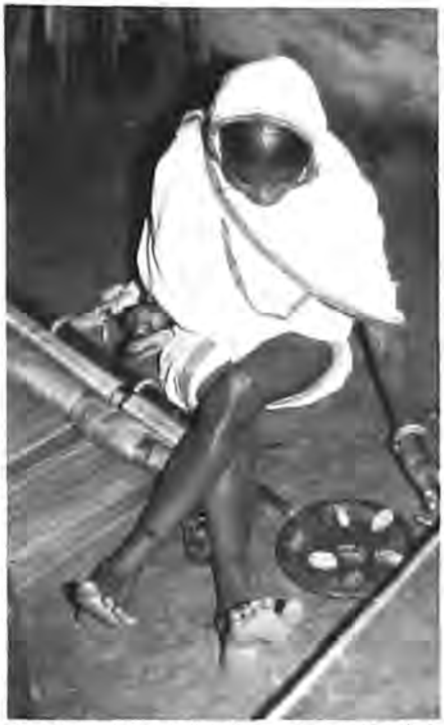
In Barpali (Distrikt Sambalpur) sind die Kosta relativ gut situiert. Sie geniessen das höchste Ansehen aller Webergruppen und leben mitten im Dorf unter andern Kasten, mit denen sie in sozialem Kontakt stehen dürfen.

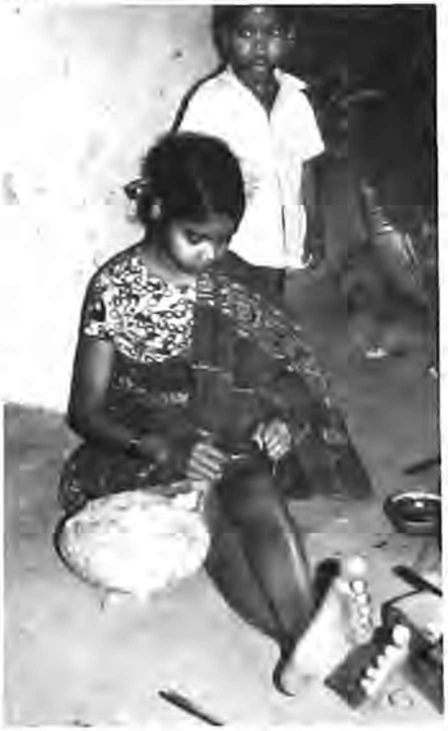
In Sonpur (Distrikt Bolangir) dagegen leben die Kosta in grosser Armut in einem abgelegenen Teil der Stadt. Ihre soziale Stellung ist hier eindeutig tiefer.

Dämpfen und Entbasten der Kokons (beobachtet in Sonpur)

Die Kosta kaufen ihre Kokons in Einheiten von 1000 Stück zu 70 bis 80 Rs (Stand 1975: sFr. 23.– bis 26.–) in den Ganda-Dörfern. Zuerst werden nun die Kokons fünf Tage lang auf Strassen und Plätzen zum Trocknen ausgelegt. Angeblich soll dadurch der Faden stabiler werden.

Für den weiteren Arbeitsprozess ist ausschlaggebend, ob die Kokons zum Sofortgebrauch oder zur vorläufigen Aufbewahrung bestimmt sind. Für den sofortigen Gebrauch werden sie in einer Natronlösung gekocht, was ein Abtöten der Larven und zugleich ein Entbasten des Kokons bewirkt. Entbasten heisst soviel wie Auflösen des


705 Abhaspeln und Verdrillen. Barpali (Sambalpur-D.)


706 Verspinnen von Abfallseide. Sonpur

Seidenleims, mit dem die einzelnen Kokonfäden verklebt sind. Dieser Arbeitsprozess ist für die Fadengewinnung unerlässlich, denn erst wenn die Verkittung gelöst ist, kann der Seidenfaden abgehaspelt werden. Entbastete Kokons dürfen aber nicht lange aufbewahrt werden, denn sie sind durch den Kochprozess weich geworden. Das bedeutet, dass sie bei der Lagerung zusammengepresst würden, was ein Brechen der Seidenfäden zur Folge hätte. Die zur Aufbewahrung bestimmten Kokons werden daher nur gedämpft, d. h. die Larven werden abgetötet, bevor sie durch ihr Ausschlüpfen den Kokon beschädigen.

Sowohl das Dämpfen wie das Entbasten wird von Frauen besorgt. Beides erfordert grösste Sorgfalt, viel Erfahrung und Fingerspitzengefühl.

Man nimmt zwei grosse Tontöpfe, von denen der eine bis zur Hälfte mit Wasser gefüllt und aufs Feuer gestellt wird. In den andern gibt man die Kokons und verschliesst die Öffnung mit einem Tuch. Kopfüber wird nun dieses Gefäss auf den Wassertopf gestellt. Dort bleibt es so lange, bis alles Wasser verdampft ist und die Larven mit Sicherheit abgetötet sind. Anschliessend werden die Kokons zum Trocknen ausgelegt. Aufbewahrt werden sie in grossen Jutesäcken an einem möglichst mäusesicheren Ort.

Entbastet werden die Kokons in kochendem Wasser unter Zugabe von Ätznatron (Natriumhydroxyd). Diese Lauge löst den Seidenleim so weit auf, dass sich der Faden nach vierstündigem Kochen mühelos vom Kokon abhaspeln lässt.

Bei diesem Prozess werden in einem einzigen Vorgang sowohl die Larven abgetötet als auch die Kokons entbastet. Diese werden anschliessend in klarem Wasser gespült und getrocknet.

Abhaspeln und Verdrillen (beobachtet in Barpali)

Es geht nun darum, die Fäden mehrerer Kokons zusammenzufassen, abzuwickeln und sie gleichzeitig zu einem einzigen, stärkeren Faden zu verdrillen. Je nach Qualität besteht der fertige Faden aus 4 bis 15 Einzelfäden. Als einziges Arbeitsgerät dient ein kleiner, flacher Bretthaspel *(natei)*, auf den der fertige Faden aufgewickelt wird. Auch diese Arbeit wird von den weiblichen Familienmitgliedern – zumeist von jungen Mädchen oder alten Frauen – ausgeführt. Dazu setzen sie sich mit ausgestreckten Beinen auf den Boden. Neben sich haben sie in einem Tonteller die angefeuchteten Kokons liegen. Als erstes wird nun die äussere, aus kurzen Fadenstücken bestehende Schicht von den Kokons gelöst und als Abfallseide beiseite gelegt. Sobald sich von jedem Kokon der kontinuierliche Faden fassen lässt, werden diese hauchdünnen Gespinste zusammengenommen und am Haspel festgeknüpft. Mit der linken Handfläche werden nun die Einzelfäden auf dem angefeuchteten linken Oberschenkel verdrillt. Jedes fertige Fadenstück wird sofort auf den Haspel, der sich in der rechten Hand unablässig dreht, aufgewickelt. Die äusserst schnellen Bewegungen des Verdrillens und Aufwickelns gehen ineinander über. Um die Elastizität des Seidenfadens zu erhöhen, werden Finger und Oberschenkel immer wieder nass gemacht. Aus dem gleichen Grund wird jeder volle Haspel sofort ins Wasser gelegt.

Umspulen

Vom kleinen Bretthaspel wird das Seidengarn auf den etwas grösseren «Schirmchenhaspel» *(natei* oder *latai)* übertragen und dann, falls es als Eintraggarn zu sofortigem Gebrauch bestimmt ist, mittels Spulrads *(carka)* auf kleine Bambusspulen aufgewickelt, die schliesslich ins Weberschiffchen zu liegen kommen.

Das als Kettmaterial bestimmte Garn wird vorerst zu kleinen Strängen gewunden und später im Freien in ganzer Kettlänge geschärt.

In einigen Seidendörfern behandelt man das Seidengarn vor dem Verweben nochmals in einer Lösung aus Wasser und Ätznatron. Andere Weber begnügen sich damit, die Seide kurz in klarem Wasser auszuwaschen.

Verspinnen von Abfallseide (beobachtet in Sonpur)

Die äusserste und die innerste Schicht sowie der Stiel des Kokons gelten als Abfallseide. Der harte Stiel wurde zusammen mit dem Kokon entbastet, dann von diesem gelöst und mit einem Holzstock weichgeschlagen.

All diese «Abfälle» werden nun zu einem grossen Knäuel gewunden. Diesen legt die Spinnerin neben sich auf den Boden, zupft daraus einzelne Faserbüschel, zieht sie in die Länge und dreht sie auf dem Oberschenkel zu einem groben, unregelmässigen Faden. Von Zeit zu Zeit wickelt sie die angefallene Garnmenge auf einen Haspel auf.

Weben (beobachtet in Barpali u. a. O.)

Mit dem Weben beschäftigen sich ausschliesslich die Männer.

Die Seidenwebstühle sehen denjenigen der Bhulia-Weber für Baumwolle gleich. Es sind einfache Grubenwebstühle mit zwei Schäften (für komplizierte Randborten werden sie mit zusätzlichen Musterschäften versehen), und meist mit einer Einrichtung für Schnellschuss. Sie werden vom Dorfschreiner hergestellt und sind nicht selten über hundert Jahre alt. Die Webkämme dagegen fertigen mohammedanische Kammacher an, die an der Küste leben und gelegentlich in den Dörfern des Hinterlandes mit neuer Ware vorbeikommen.

Die soliden Weberschiffchen aus Büffelhorn kaufen sich die Weber für einige Rupien auf dem Markt.

Qualitäten und Produkte

An erster Stelle steht hier natürlich der feine, kontinuierliche Kokonfaden, das sog. Haspelgarn.

Die Abfallseide ihrerseits wird in den meisten Seidenzentren in verschiedene

Qualitäten unterteilt, je nachdem, ob es sich um die äusserste oder die innerste Schicht oder um den Stiel des Kokons handelt. Abfallseide wird allgemein als *katia* oder *kanthia*, im staatlichen Zuchtzentrum von Sukindagarh als *ghica* bezeichnet. Die Seide des dunkelbraunen Stiels gilt als die minderwertigste Qualität *(kala rudhi)*.

Nicht spinnbare Abfälle werden als Füllmaterial von Bettdecken verwendet.

Beim Weben sind sämtliche Mischungen möglich, d. h. es kann für die Kette die eine und für den Eintrag die andere Qualität verarbeitet werden. Oft besteht sogar das eine Element aus Baumwolle, das andere aus *tassar*-Seide *(bafta)*. Aber auch Mischgewebe aus *tassar*- und Maulbeerseide sind anzutreffen. Maulbeerseide wird aus West-Bengalen oder Südindien bezogen.

Aus Haspelseide (z. T. mit Baumwollkette) werden Saris, Umschlag- und Kopftücher für Frauen, Schultertücher für festliche Anlässe *(gamca)* und Lendentücher *(dhoti)* für Männer hergestellt. Daneben gibt es Meterware, die teils exportiert, teils zu Männerhemden verarbeitet wird.

Abfallseide dient zur Herstellung von Schlafdecken und Umschlagtüchern. Wohlhabende Männer lassen sich aus dem weichen, warmen Material Jakken für die kühle Jahreszeit schneidern.

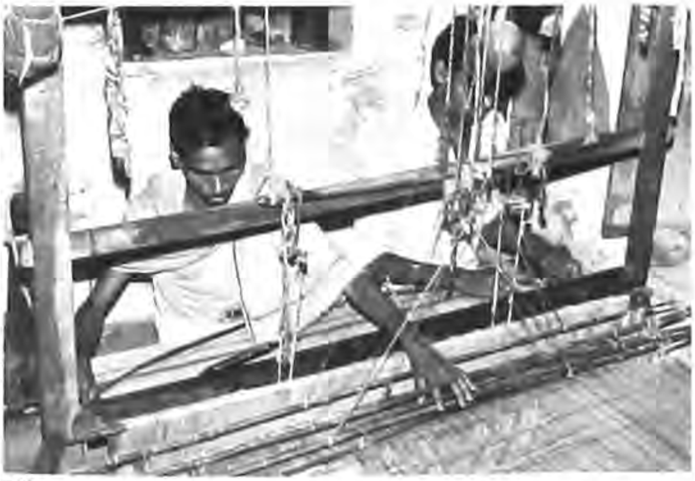
Bandha-Technik auf *tassar* ist sehr selten anzutreffen, denn Wildseide lässt sich nur schwer färben und eignet sich daher nicht für Musterungen im Reservierungsverfahren. Sehr oft beziehen aber die Kosta bei den Bhulia bandhagemusterte Baumwollpartien, die sie als Rand- oder Endborten in den *tassar*-Sari einweben.

Händler und Genossenschaften

Die wenigsten Seidenweber bringen ihre Ware selbst auf den Markt. Wie die Baumwollweber sind auch sie grossteils von Mittelsmännern, den sog. master weavers, abhängig. Diese geben, je nach Marktlage, Arbeit in Auftrag und verkaufen dann das Fertigprodukt mit grossem Zwischengewinn. Einzelne Privatunternehmer lassen Lohnarbeiter aus der Umgebung in eigenen, oft primitiven Werkstätten zu denkbar schlechten Bedingungen für sich arbeiten.

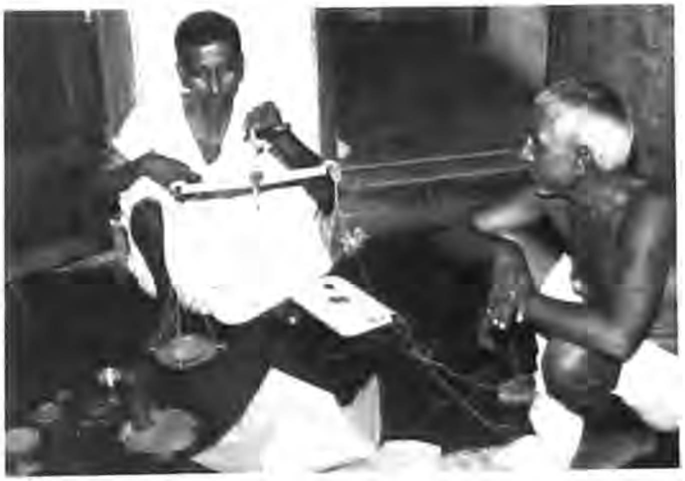
Um diesen Missständen entgegenzuwirken, haben sich in vielen Dörfern die Weber zu Genossenschaften zusammengeschlossen. Im Weberdorf Barpali z. B. bilden die Seidenweber mit den Baumwollwebern zusammen die «Barpali Meher Arts and Crafts Handloom Co-operative Society Ltd.», die 1952 von einer Gruppe amerikanischer Entwicklungshelfer gegründet wurde. Heute wird die Kooperative ausschliesslich von Einheimischen geführt. 1975 waren gesamthaft 300 Mitglieder eingeschrieben, wovon die Seidenweber rund einen Drittel ausmachten. Die Genossenschaft besorgt für ihre Mitglieder die Kokons (Bezug bei der Orissa State Tassar Co-operative Society Ltd.) und nimmt ihnen zu einem festgesetzten Preis die Fertigware ab, die sie in Indien selbst verkauft oder ins Ausland exportiert (USA, Grossbritannien, Australien, Ostafrika). In den frühen siebziger Jahren betrug der Jahresumsatz für Tassar durchschnittlich 50 000 Rs (rund sFr. 16 600.–).

Die Zugehörigkeit zu einer gutfunktionierenden Genossenschaft bringt für den Seidenweber grosse Vorteile: er ist nicht mehr von der Willkür des auf seinen eigenen Vorteil bedachten master weaver abhängig, sondern hat eine regelmässige Arbeit und damit einen sicheren Verdienst.



707

707 Weben von *tasser*-Seide. Barpali (Sambalpur-D.)



708

708 Verkauf von Seidengeweben nach Gewicht. Berhampur (Ganjam-D.)

Bandha-Textilien

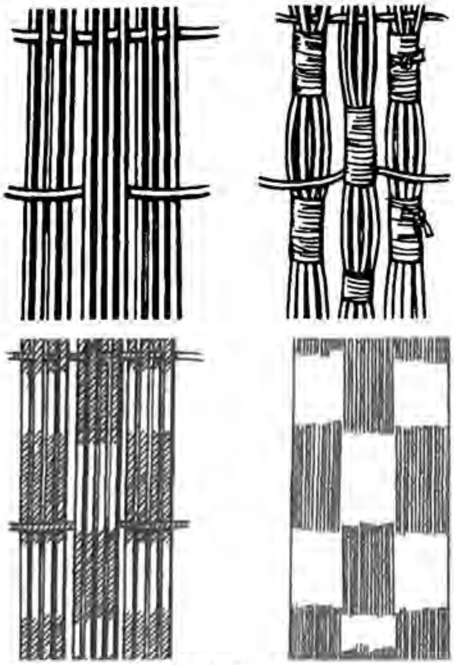
von Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff

Orissa ist in ganz Indien berühmt für seine reizvoll gemusterten *bandha*-Stoffe aus Seide und Baumwolle, die von Tausenden von Handwebern in kleinen, dörflichen Familienbetrieben hergestellt werden.

Bandha-Gewebe sind in einer altertümlichen und komplizierten Reservetechnik gemustert, die allgemein unter dem indonesischen Namen *Ikat* bekannt ist. Zentren für solche Textilien sind in Indien neben Orissa die Staaten Gujarat und Andhra Pradesh. Ausserhalb Indiens ist *Ikat* in vielen Teilen der Welt in mannigfaltigen Formen verbreitet: in Indonesien und Japan, auf dem südostasiatischen Festland und im westlichen Asien, ja auch in Westafrika und in Südamerika.

Die *Ikat*-Technik ist ein äusserst kompliziertes Reserveverfahren, mit dessen Hilfe ungefärbtes Garn vor dem Weben mehrfarbig gemustert wird. In Bündeln ausgespannt, werden die Fäden dem gewünschten Muster entsprechend partienweise mit Reservematerial umwickelt, anschliessend gefärbt, an gewissen Stellen von den Reserven befreit, an anderen neu überdeckt und wiederum gefärbt. Dieser Prozess wird so lange wiederholt, bis das Garn das endgültige Muster zeigt.

Das fertige Gewebe weist seine farbigen, leicht verfliessenden Musterformen entweder in der Kette oder im Eintrag oder sogar in beiden Fadensystemen aufeinander abgestimmt auf; entsprechend spricht man von Kett-, Eintrag- oder Doppel-*Ikat*. Alle drei Formen, die letztere allerdings ziemlich selten, kommen in Orissa vor. Auf diese Weise gemusterte Textilien sind dort unter der Bezeichnung *bandha* (von *bandh* = binden) bekannt.



709 Schema Ikat-Technik

Verbreitung

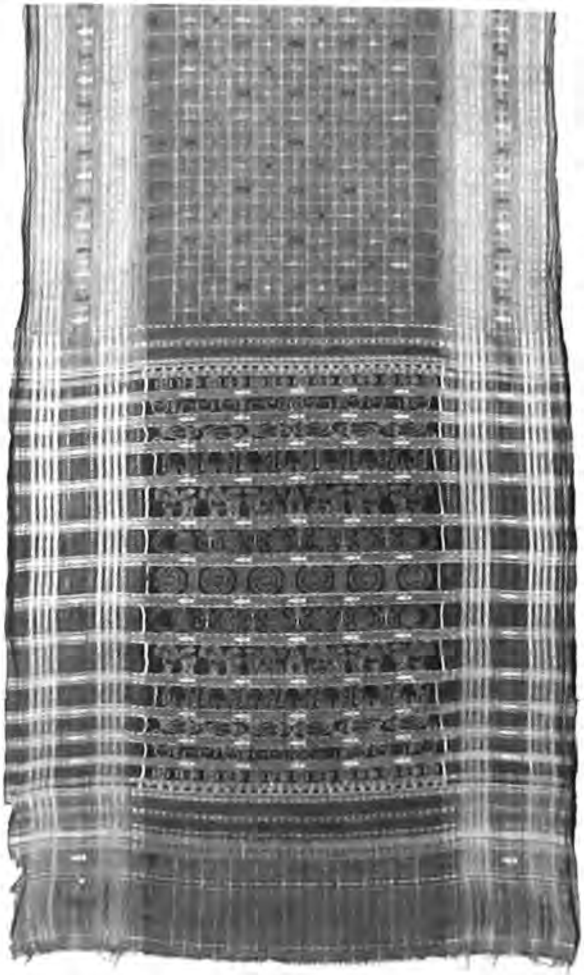
Die wichtigsten Zentren der *bandha*-Weberei liegen in den Dörfern und Städtchen der Distrikte Sambalpur (Baijamunda, Bargarh, Barpali, Jhilminda, Kadobahal, Kuntpali, Lastala, Lurupali, Remenda, Siletkani, Tora u. a.), Bolangir (Binka, Birmaharajpur, Bolangir town, Duduka, Hatisara, Jarsingha, Pattabhadi, Sagarpali, Salebhata, Sonpur Raj, u. a.), Baudh Khondmals in der Umgebung der Stadt Baudh (Baghopali, Butupali, Manmunda, Morjakud, u. a.) und Cuttack in der Tigiria Subdivision (Bindanima, Birabarapur, Manibandha, Muktanagar, Nuapatna, u.a.). In geringerem Masse und allem Anschein nach erst seit einigen Jahren werden auch in den Distrikten Sundergarh und Kalahandi unter dem Einfluss von Sambalpur bzw. Bolangir *bandha*-Gewebe produziert.

In stilistischer und technologischer Hinsicht bilden Sambalpur, Bolangir und das Gebiet um Baudh eine gewisse Einheit, von der sich Cuttack stark abhebt. Erst in neuerer Zeit wurden zwischen diesen beiden Kerngebieten mehr und mehr Muster ausgetauscht, doch unterscheiden sie sich in ihrer Produktion und besonders in technischen Einzelheiten noch immer recht deutlich voneinander.

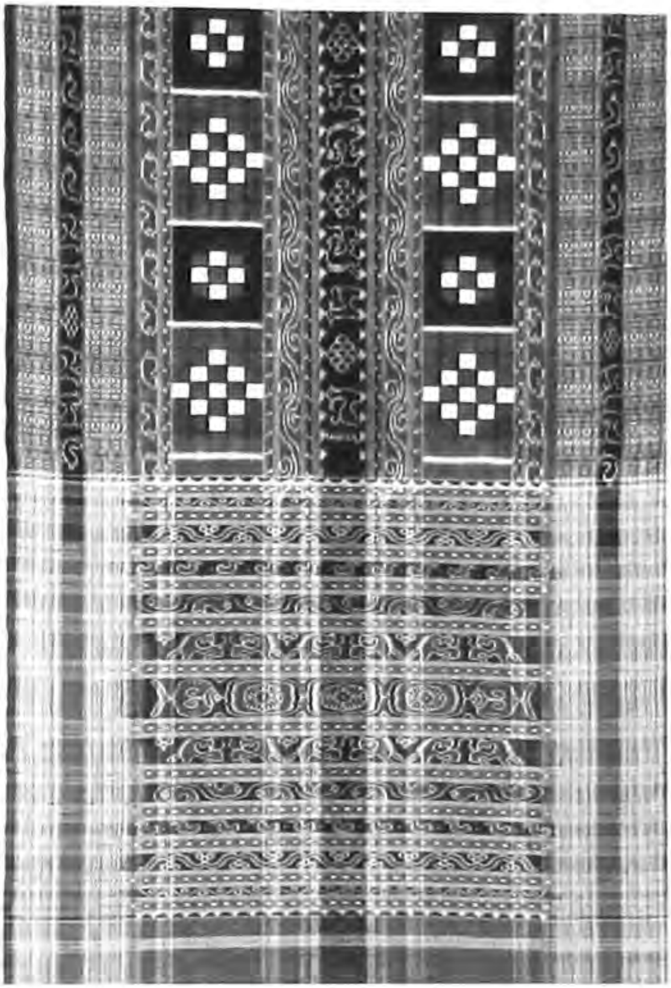
Formen, Muster und Verwendung

An erster Stelle in der *bandha*-Produktion Orissas stehen heute wie auch schon früher Frauen-Saris. Unter den traditionellen Formen, die seit Beginn des 20. Jh. mit Originalen belegt sind, finden sich zwei Typen: bäurische Baumwoll-Saris in Sambalpur, Bolangir und im Gebiet von Baudh einerseits, feine Seiden-Saris aus dem Gebiet des alten Feudalstaats Tigiria (heute Tigiria Subdivision) in Cuttack andererseits.

Die groben Baumwoll-Saris, die in Sambalpur, Bolangir und der Umgebung von Baudh bis heute für die dortige Lokalbevölkerung, vor allem ältere Frauen, und Stammesgruppen in angrenzenden Randgebieten produziert werden, folgen in ihrer Musterung immer dem gleichen Grundprinzip: knapp 350 cm lang und etwa 90 cm breit (also bedeutend kleiner als in Indien übliche Sari-Formen), Mittelfeld oder Körper hellgrundig uni (meist weiss, aber auch rot, grün) oder mit Streifen und kleinen broschierten Mustern verziert, webgemusterte schmale Längsborten, an beiden Enden oder Gesichtern *(ancol)* mehr oder weniger reich ausgestaltete Eintrag-*bandha*-Bänder mit geometrischen Mustern sowie Blumen- und häufig Tiermotiven zwischen einfarbigen und webgemusterten Streifen. Gewickelt wird der ziemlich kurze Sari so, dass ein gemustertes Ende den Unterkörper hinten bedeckt, das andere Ende über Brust, Schultern und bei Bedarf Kopf gelegt wird. Noch heute tragen viele Frauen diesen einfachen Sari-Typus ohne Bluse und ziehen ihn wegen seiner beidseitig gemusterten Enden den



710



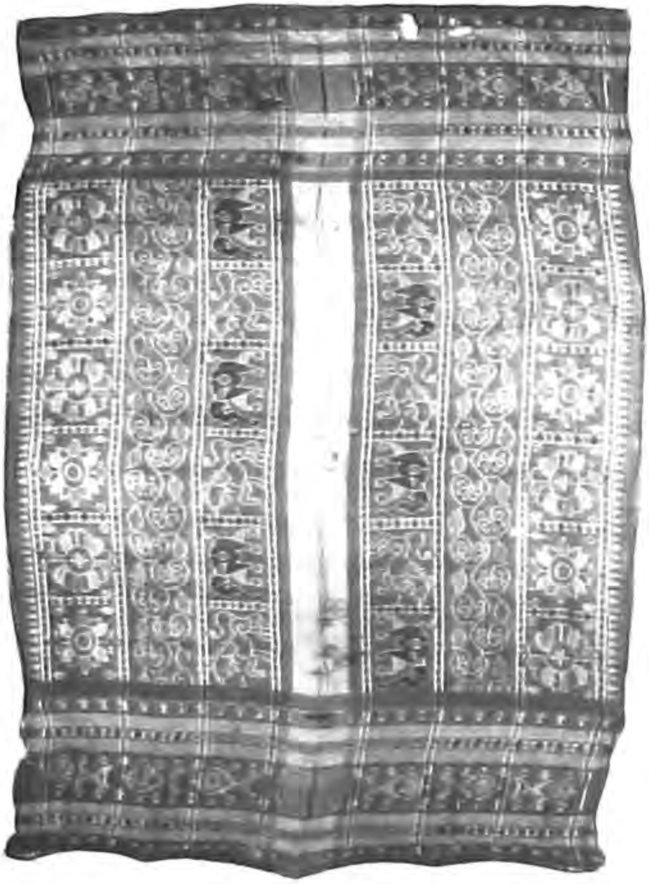
711

neueren Formen mit nur einem Musterende *(pallav)* eindeutig vor.

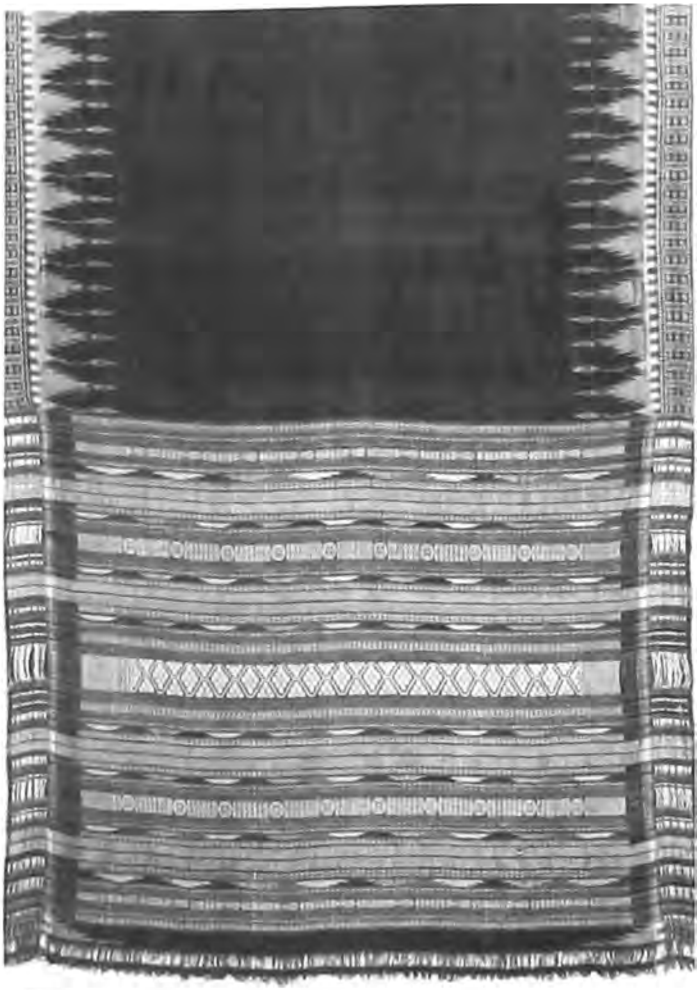
Nach Mohanty und Krishna (1974: pl. 1 und 2) seit Beginn des 20. Jh., sicher aber bis in die zwanziger Jahre zurück belegt sind in Kett-, Eintrag- und Doppel-*bandha*-Technik kompliziert gestaltete, relativ grobe Saris mit *bicitrapar*- und *saktapar*-Musterung. Sie werden in groben und feinen Qualitäten bis heute in Sambalpur hergestellt. Seit anfangs 20. Jh., nach Mohanty und Krishna (1974: p. 15) sogar bereits um 1850, wurden im Gebiet von Tigiria in Cuttack seidene Saris und Frauenschultertücher für Hochzeiten *(khandua)* produziert. In vielen Fällen beschränkt sich ihre *bandha*-Musterung auf gestufte Dreieckformen *(kumbha)* am Rand des Mittelfelds, während ihr *pallav* ausschliesslich mit Streifen und gewobenen Mustern geschmückt ist. *Khandua* (vgl. Abb. 712) und kleinere, von Mohanty und Krishna (1974: pl. 13–17) als Muster-

710 Traditioneller Bauern-Sari. Tikapara bei Subalaya (Baudh Khondmals), etwa 1910, erworben in Morjakud bei Baudh 1975
Baumwolle. L. 376 cm, B. 92 cm. Eintrag-*bandha* in den *anchol*: Blockmuster *(kaudi)*, Trapezmuster *(kanguli)*, Schmetterling *(prajapati)*, Lotusblüte *(lota)*, Pfau *(mayura)*, Gans *(hansa)*, Fisch *(matsu)*, Elefant *(gaja)*, Löwe *(singha)*, Tempel, grosse Lotosblüten *(padma)*. – Zierkettstreifen, lancierte und broschierte Muster. Grundfarbe rot, *bandha* weiss-blau, weiss-rot-schwarz, gewobene Muster vielfarbig. – Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 6415.

711 *Saktapar*-Sari. Sambalpur-Distrikt, erworben in Bhubaneswar 1975
Baumwolle. L. 490 cm, B. 100 cm. Kett-*bandha* in Längsborten und Mittelfeld, Eintrag-*bandha* in den *anchol*, Doppel-*bandha* im Mittelfeld, geometrische Muster *(kaudi, kanguli)*, Schachbrettmuster *(saktapar)*, Lotosblüte *(lota)*, Löwe *(singha)*, Gans *(hansa)*, Fisch *(matsu)*, Rotwild *(kutura)*, grosse Lotosblüten *(padma)*. – Zierkettstreifen und lancierte Muster. Grundfarben rot und schwarz, *bandha* weiss-rot, weiss-schwarz, weiss-rot-schwarz, gewobene Muster weiss, gelb und grün. Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 6400.



712



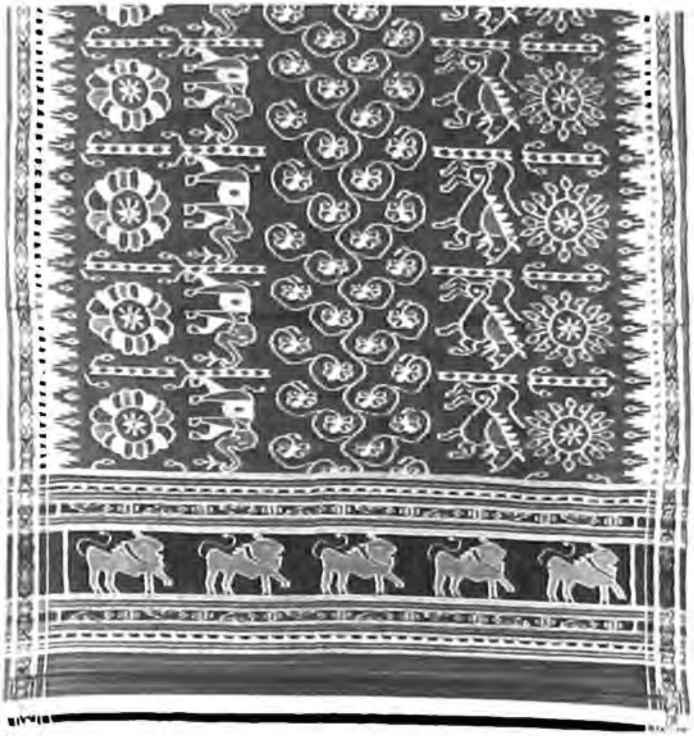
713

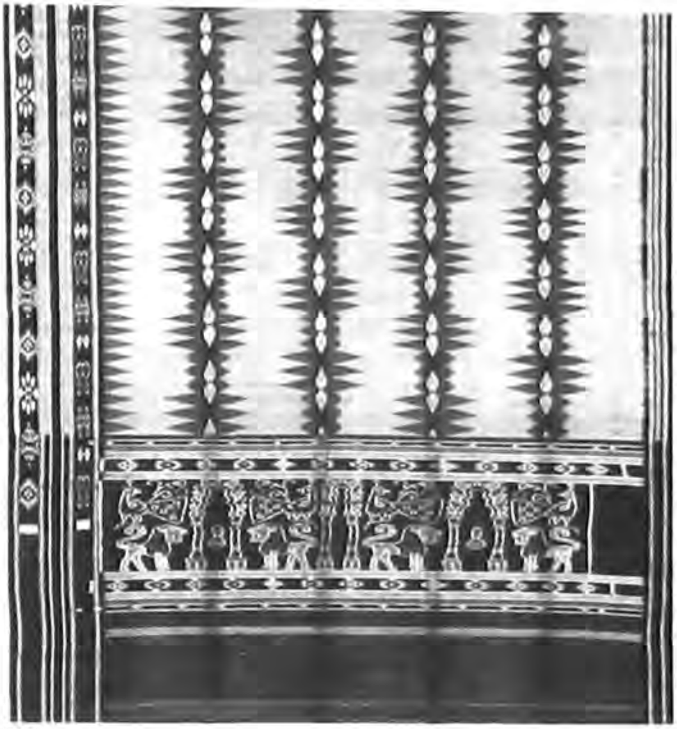
712 Traditioneller Seiden-*khandua*. Nuapatna (Cuttack-D.). Erste Hälfte 20. Jh., erworben 1974.
Seide. L. 200 cm, B. 141 cm. Eintrag-*bandha*, Mittelfeld in Felder und Bänder eingeteilt mit Dreiecken *(kumbha)*, grossen Lotosblüten *(padma)*, Blumenranken. Elefant *(gaja)* und mythologisches Wesen *navagunjara*. Endpartien: Fisch *(matsu)* und kleine Rauten. – Grundfarbe orangerot, *bandha* weiss-orange-rot-violett-grün. – Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 6007.

713 Traditioneller Seiden-Sari. Nuapatna (Cuttack-D.). Erste Hälfte 20. Jh., erworben 1974
Seide. L. 472 cm, B. 100 cm. Eintrag-*bandha*, Mittelfeld mit Dreiecken *(kumbha)* und Blütenknospen, Endpartien mit halben Rauten. Zierkettstreifen und lancierte Muster. Grundfarbe rot, *bandha* weiss-rot-grün, gewobene Muster weiss, gelb, grün, schwarz. Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 5996.

714 Moderner Sari für Städterinnen. Nuapatna (Cuttack-D.), erworben in Bhubaneswar 1975
Seide, *bandha*-Partien z.T. Baumwolle. L. 546 cm, B. 119 cm. Kett-*bandha* in Längsborten, Eintrag-*bandha* im *pallav* und Mittelfeld: traditionelles Muster mit Stufendreiecken *(kumbha)*, grossen Lotosblüten *(padma)*, Blütenranken, Elefant *(gaja)* und mythologischem Wesen *nabagunjara* (vgl. Abb. 5) im Mittelfeld, modernen Mustern mit Lotosblüten *(lota)*, Fisch *(matsu)* und Lowe *(singha)* in Längsborten und *pallav*. Zierkettstreifen und lancierte Muster. Grundfarbe rot, *bandha* weiss-rot-schwarz, weiss-rot-grün-schwarz, weiss-gelb-grün-violett-rot, gewobene Muster weiss und gelb. Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 6427.

715 Moderner Sari für Städterinnen. Sagarpali (Bolangir-D.), 1974
Merzerisierte Baumwolle, L. 496 cm, B. 120 cm. Kett-*bandha* in einer Längsborte und Längsstreifen Mittelfeld, Eintrag-*bandha* im *pallav* und Mittelfeld: modernes Muster mit Blüten- und Blattmotiven, Dreiecken *(kumbha)*, im *pallav* Trapezmuster *(kanguli)*, Lotosblüten *(lota)*, Pfau *(mayura)*, Löwe *(singha)* und Gate of India (Wahrzeichen von Delhi). Zierkettstreifen. Grundfarbe grau (gelb und blau changeant), *bandha* weiss-rot-grün-schwarz, gelb-rosa-violett-blau (Farben partienweise aufgetragen), gewobene Muster weiss. Museum für Völkerkunde Basel, Inv.-Nr. II a 6409.


714


715

tücher bezeichnete Gewebe weisen in Feldern angeordnet komplizierte *bandha*-Motive auf: als Treppen oder Rauten aufgebaute Schachbrettformen, Sterne *(naksatra)*, grosse Lotos-Blüten *(padma)*, Elefanten *(gaja)*, Blumenranken *(muktajhari)* und das mythologische Wesen *navagunjara*. Die *bandha*-Musterung beschränkt sich bei sämtlichen alten Stücken aus dem Gebiet von Tigiria auf den Eintrag.

Heutzutage ist die Produktion von *bandha*-Textilien in Orissa umfangreicher und vielfältiger denn je. Während anfangs der sechziger Jahre Niggemeyer (1965: 317) im Gebiet von Baudh noch einen weiteren Rückgang dieses traditionellen Handwerks wegen der Konkurrenz fabrikgefertigter Stoffe befürchtete, hat dieser Zweig der Handweberei im Gegenteil seither einen gewaltigen Aufschwung genommen.

In allen *bandha*-Zentren Orissas überwiegt stets noch die Produktion von Frauen-Saris: in Sambalpur, Bolangir und in den Dörfern um Baudh stehen weiterhin an erster Stelle die traditionellen groben Baumwoll-Saris, deren Nachfrage allerdings mehr und mehr zurückgeht, sowie seit den fünfziger Jahren billige Baumwoll-Saris mittlerer Qualität mit einfachen *bandha*-Mustern (geometrische Formen, Blüten, allerlei Tiere) an Längsborten und beiden Enden. Sie sind leuchtend farbig – 1975 waren violette, grüne und blaue Mittelfelder am beliebtesten. Noch immer ziehen die Dorffrauen (vgl. Abb. 716) und auch die Stadtfrauen niedriger Schichten diese Form, die an beiden Enden gemustert und kürzer ist, dem üblichen Sari vor. Dank dieser Form und dank besserer Qualität, aber auch wegen der konservativen Einstellung der lokalen Dorfbevölkerung können diese Textilien noch immer der Konkurrenz von Fabrikwaren standhalten.

Für die städtische Oberschichtenbevölkerung Orissas und für den Export in indische Grossstädte wie Delhi, Bombay, Calcutta bestimmte Saris bestehen aus feiner, merzerisierter Baumwolle, Zuchtseide oder lokal gewonnener *tassar*-Seide. Im Gegensatz zu bäurischen Saris sind sie 5 bis 6 m lang und nur am aussen getragenen Ende mit einem reich gemusterten *pallav* ausgestattet. In diesen variationsreichen Textilien äussert sich weiterhin und vielleicht mehr denn je die sorgfältige handwerkliche Arbeitsweise, das Qualitätsempfinden und die ungebrochene schöpferische Ausdruckskraft der *bandha*-Weber von Orissa. Von Jahr zu Jahr mehr werden alte Formen (z. B. *saktapar*-Muster in Sambalpur, traditionelle *ancol*-Streifen in Bolangir oder reiche Mittelfeldmotive der *khandua* von Cuttack, vgl. Abb. 710 ff.) zu neuen Formen in ungewohnten Farbstellungen umgemodelt und mit modernen Mustern kombiniert. Im Erfinden neuer Designs kennt die Phantasie keine Grenzen: in den Mittelfeldern, vor allem aber im *pallav*, erscheinen reizvolle grössere Einzelmotive, Blüten, Elefanten, Schwäne, Löwen usw. und szenische Darstellungen wie etwa tanzende Elefanten auf Lotos-Blüten, Tierfabeln, ganze Dorf- und Berglandschaften mit untergehender Sonne und sogar der Jagannatha-Tempel von Puri oder das Gate of India in Delhi (vgl. Abb. 715). Technisch gesehen sind manche dieser Saris ausgeklügelte Kombinationen von Kett-, Eintrag- und Doppel-*bandha*.

In den letzten zwanzig Jahren begannen auch Designs zwischen den beiden Hauptgebieten hin- und herzuwandern: so ergänzen heute die Weber von Nuapatna ihre traditionellen Muster mit Sambalpur-Borten, während die Weber von Sambalpur alte *khandua*-Motive in ihre Kollektion aufnehmen. Muster aus anderen indischen *Ikat*-Zentren sind bis 1975 in Orissa noch nicht eingedrungen, im Gegensatz z. B. zu Andhra Pradesh, in dessen Produktion viele *patola*-Motive aus Gujarat integriert worden sind.

In der traditionellen Männerkleidung erscheint nur ein einziger Typus von *bandha*-Geweben, nämlich *gamca*, ein uni weisses, dünnes Baumwolltuch von etwa 160 × 90–100 cm, das am Rand neben gewobenen Zierkettstreifen feine kleine Dreieckmuster in Eintrag-*bandha*-Technik aufweist. Es wird als Lendentuch zum Baden oder in zusammengefalteter Form als Schultertuch getragen. Die meisten *gamca*-Stoffe aus Orissa zeigen die gleiche Verzierung in umkehrender Eintragtechnik; *gamca*-Tücher in *bandha*-Technik – vielleicht billigere Varianten, da der eigentliche Webprozess viel rationeller ist – werden unseres Wissens nur im Gebiet von Baudh, speziell in Butupali und Morjakud, gewoben.

Neuerdings sind bei jungen Männern auf dem Land und in der Stadt Hemden europäischen Schnitts aus *bandha*-Meterware grosse Mode. Besonders beliebt waren 1975 solche mit Sternmustern.

Seit den fünfziger Jahren entstanden vor allem im Distrikt Sambalpur weitere moderne Verwendungsformen für *bandha*-Textilien. Damals begannen die Weber des Dorfes Barpali, aus relativ grober Baumwolle Meterware und abgepasste Stückwaren wie Fenster- und Türvorhänge, Bettdecken, Kissen, Tischtücher, Servietten, Sets sowie auch Wandbehänge und Taschentücher herzustellen, die z. T. exportiert, z. T. aber bis heute auch in indischen Haushaltungen verwendet werden. In diesen modernen Formen erscheinen *bandha*-Muster als grosse Einzelmotive im Zentrum oder in Streifen und Rahmenbordüren angeordnet. Heutzutage werden solche Textilien auch in anderen Dörfern, vor allem im Rahmen von Weberkooperativen, produziert. Sie sind z. T. recht hübsch und repräsentieren einen neuen Heimatwerkstil, der den Webern weitere Absatzmärkte zu erschliessen vermag.

Als letzte bleiben *bandha*-Textilien zu erwähnen, die religiösen Zwecken dienen. Im Gebiet von Tigiria in Cuttack gehen seidene *bandha*-Gewebe mit heiligen Inschriften aus dem *gitagovinda* des Dichters Jayadev auf eine alte Tradition zurück. (Über diese kultischen Tücher, die als Opfergaben für den Jagannatha-Tempel in Puri bestimmt sind, vgl. S. 113.) Doch auch aus Sonpur im Distrikt Bolangir sind aus den frühen siebziger Jahren Zeremonialtücher bekannt, z. B. ein mehrteiliges Bild in Kett- und Eintrag-*bandha*-Technik, auf dem die Göttin Lakshmi, singende Gläubige, heilige Wörter und *mantra* abgebildet sind und das beim Singen religiöser Lieder *(kirtan)* aufgehängt wurde.

716 Schmuckverkauferin auf dem Wochenmarkt, Bargarh (Sambalpur-D.)

717 Gemuseverkauferin, Sambalpur

Herstellung der *bandha*-Gewebe

Die Produktion von *bandha*-Geweben, vor allem jener reich gemusterten Formen, in denen Kett-, Eintrag- und gar Doppel-*bandha*-Technik kombiniert auftreten, ist ausserordentlich kompliziert und langwierig. Im Rahmen dieses Katalogs können nur die einzelnen Arbeitsetappen knapp zusammengefasst und lokale Abweichungen kurz angedeutet werden.

Rohmaterial

Häufigstes Rohmaterial für *bandha*-Textilien ist fabrikgesponnene Baumwolle, eher dicke (20–40 counts) für einfache Bauern-Saris, Decken und Vorhänge, mittlere (40–80 counts) für mittelfeine Saris und Haushaltstoffe, fein gesponnene und oft merzerisierte (80–120 counts) für städtische Saris, *gamcas* und Meterware. Das Garn wird fast ausschliesslich aus einer grossen staatlichen Spinnerei in Tora bei Bargarh bezogen. Handgesponnenes Baumwollgarn wird heute überhaupt nicht mehr verwendet. Zuchtseide *(patta)* wird aus Malwar, Mysore in Südindien oder aus Kashmir importiert, *tassar*-Seide lokal produziert. In Nuapatna wurde 1975 neben 25% Zuchtseide und 15% *tassar*-Seide rund 60% Baumwolle verarbeitet; in Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals liegt der Anteil an Baumwolle noch höher. Die Beschaffung von Seide stösst teilweise auf grosse Probleme. Kunstseidenmaterial wird nur für gewobene Muster an Längsborten und in Endpartien verwendet; billige *gitagovinda*-Tücher bestehen manchmal aus Viskosefaser (staple yarn).

Vorbehandlung

Für grobe Stoffe wird Rohbaumwolle nicht vorbehandelt, für mittlere Stoffe, insbesondere für Partien mit leuchtenden, hellen Farben, wird sie durch Auskochen in Wasser mit Soda oder chemischem Aufheller gebleicht. Feine und merzerisierte Garne kommen bereits in gebleichter Form aus der Fabrik, und auch Zuchtseide wird direkt weiterverarbeitet.

Schären und Gruppieren der Kette

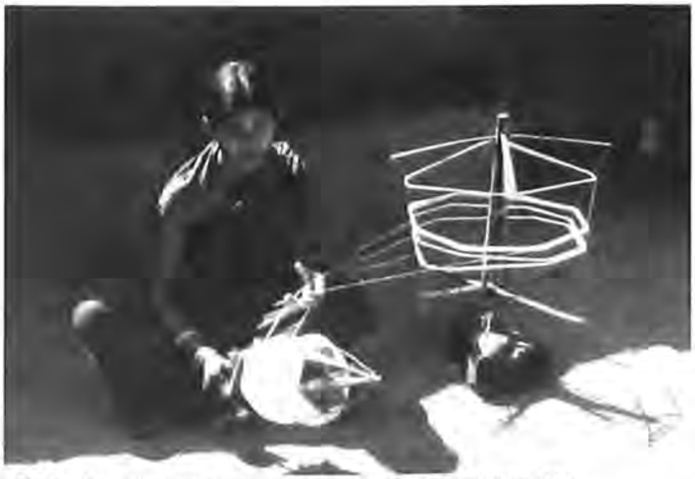
Für *bandha*-Technik von entscheidender Wichtigkeit ist das präzise Aufspannen des Garns in dem Muster entsprechend richtiger Länge bzw. Breite und richtiger Fadenzahl.

Zu Beginn werden die Garnstrangen auf einer Winde *(cirful, uphurna)* aufgespannt und die Fäden von Frauen oder Mädchen auf schirmförmige Holz- oder Bambushaspel *(latai, asari* oder *natei)* aufgewickelt.

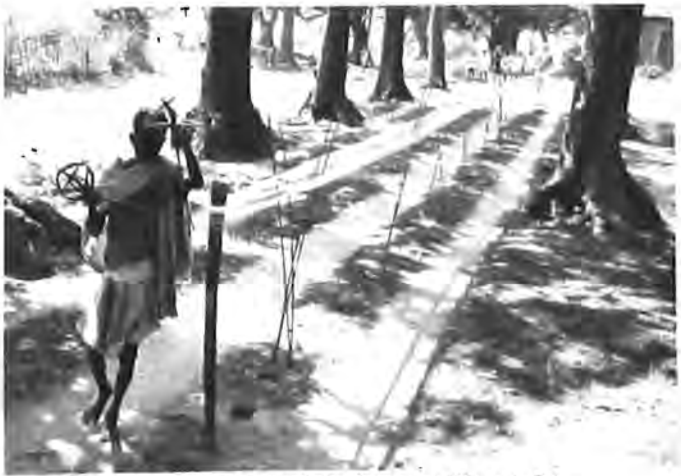
In Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals wird die Kette in der Länge von zwei Saris geschärt. Diese Arbeit besorgen Frauen auf einem hölzernen Kettschärrahmen *(jontur, jantur, komoda)*. Dabei spannen sie das von einem oder zwei Haspeln laufende Kettgarn mit Hilfe eines Führungsstäbchens *(burra)* und eines Holzstäbchens zum Ausgleichen der Spannung in Zickzackwindungen über die Pflöcke des Rahmens. An mehreren Stellen werden dabei Kreuzverbände angelegt, die ein Verwirren der Kette verhindern und das spätere Abzählen und Gruppieren erleichtern.

In Cuttack hingegen führen Männer das Schären in ganz anderer Weise durch: auf einem Platz im Freien werden lange Ketten für acht oder sechzehn Saris um zwei dicke Holzpfosten und viele Paare dünner, gekreuzt eingesteckter Holzstäbe (z. B. 38) geschärt, indem der Schärende mit je einem kleinen Kreuzhaspel *(carki)* und einem Führungsstäbchen mit Ring in jeder Hand hin- und hergeht und bei jedem Stabpaar ein Fadenkreuz anbringt. Die fertige Kette wird auf einen grossen Haspel *(nota)* oder einen Stab aufgewickelt.

Horizontale Schärtrommeln sind erst neuerdings und nur für Uniketten in Nuapatna (Distrikt Cuttack) und in ei-



718 Umhaspeln von Baumwollgarn. Kuntpali (Sambalpur-D.)



719 Schären der ausgespannten Kette. Nuapatna (Cuttack-D.)

720

721

ner Grosswerkstatt in Tora (Distrikt Sambalpur) in Betrieb.

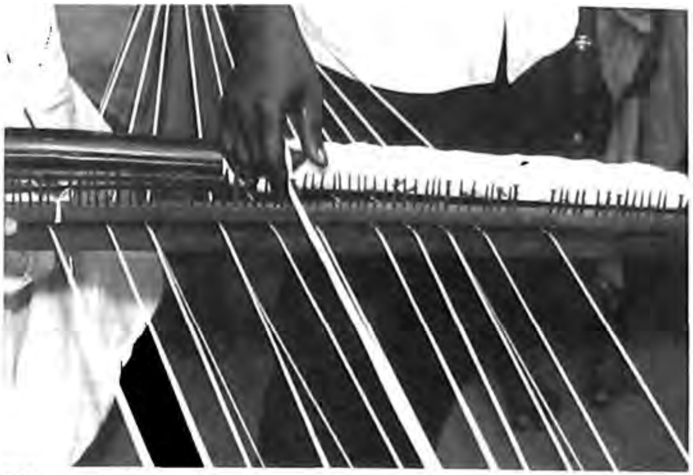
Das Gruppieren der Kette in dem Muster entsprechende Satzbündel und deren Zusammenfassen für das Abbinden geht in einem zweiten Arbeitsgang vor sich. Als Beispiel wird das Gruppieren für *Ikat*-Längsborten genauer beschrieben:

In Sambalpur und Bolangir wird die Kette für die Borten mehrerer Saris in ihrer ganzen Länge im Freien ausgespannt. An einem Ende beim Kreuzverband nimmt nun ein Mann mit Hilfe eines Knaben die Gruppierung der Fäden in gleich zu musternde Satzbündel und in Rapporte vor. Am Rand wird ein Stäbchen *(tanpura)* mit dicken Trennkordeln *(rasae)* fixiert, welche die gleich zu musternden Fäden umfassen werden. Der Mann schiebt dem Knaben jeweils die Anzahl Fäden zu, die ein Satz eines Musters enthält (z. B. 4, 8), der Knabe legt die erste Trennkordel darum, erhält die nächste Gruppe, legt die zweite Trennkordel darum usw. Ist ein Rapport (z. B. à 7 Sätze) beendet, so wird dieser am Rand fixiert, bevor der Vorgang von neuem beginnt. Dann wird die Bündelgruppierung über die ganze Länge bis ans andere Ende der Kette übertragen und fixiert. Anschliessend folgt das zweimalige Zusammenlegen der Bündel in vier Lagen auf die Länge eines halben Saris und das Ausspannen im Abbindrahmen.

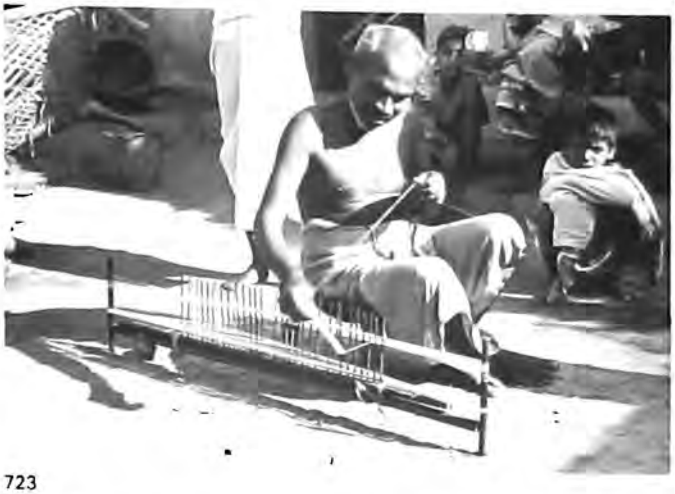
Das Gruppieren der viel längeren Ketten in Cuttack ist kompliziert, jedoch letztlich rationeller: erst wird nur das Ende der aufgewickelten, acht oder sechzehn Saris langen Kette ausgespannt. Für die Einteilung in gleich zu musternde Sätze dient ein horizontales Holzbrett mit senkrechten Nägeln *(kanta)*. Nach und nach zählt man beim Fadenkreuz am Ende der Kette Sätze ab und legt sie der Reihe nach zwischen die Nägel. Besteht ein Bortenmuster z. B. aus elf Sätzen à vier Fäden, so werden elfmal vier Fäden zwischen zwölf Nägel gelegt und der Vorgang so lange wiederholt, bis alle Kettfäden eingeteilt sind. Jetzt erfolgt das Übertragen dieser Gruppierung in Bündel auf die ganze Länge der Kette: Bündel für Bündel wird auf die Länge eines Saris zusammengefaltet, so dass sich acht Lagen ergeben und fixiert. Schliesslich erfolgt ein letztes Falten zur Länge eines halben Saris, so dass nun sechzehn Lagen im Abbindrahmen ausgespannt und abgebunden werden können.

Aufspannen und Gruppieren des Eintrags

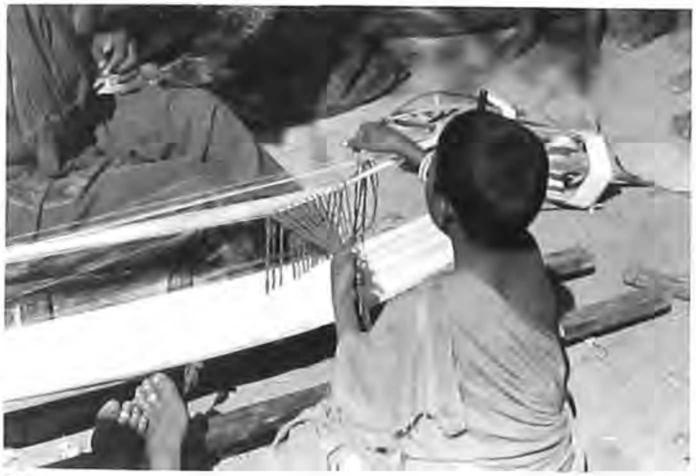
Bei den Webern der Distrikte Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals ist das Aufspannen des Eintrags in Bündel von gleich zu musternden Fäden Aufgabe der Frauen; nur sehr selten führen Männer diesen Arbeitsprozess aus. Das Garn läuft von einem oder von zwei Haspeln *(latai, asari)* ab und wird durch einen Führrungsstab *(burra)* auf einem Gestell *(kamaca janta* oder *kunta katar)* horizontal in der notwendigen Breite (definitive Webbreite mit etwas Zusatz für Korrekturen beim Weben unter Miteinbeziehung einer geringen Schrumpfung des Garns beim Färben) in Sätzen von zwei, vier oder mehr Fäden aufgespannt. In den horizontal liegenden Fäden stecken oder hängen Holzstäbchen oder dicke Kordeln, die die verschiedenen Sätze eines Musterrapports voneinander trennen. Beim Aufspannen windet die Schärende den Eintrag zuerst über das erste Stäbchen, später über das zweite usw., bzw. legt nach den ersten Windungen die erste Trennkordel, dann die zweite usw. auf die andere Seite um, wobei diese Arbeit von einer Hilfskraft, meist einem Kind, ausgeführt wird. Ist alles Eintraggarn – meist für mehrere Saris – aufgespannt, so ist es dank dieser Trennvorrichtung mit Stäbchen oder Kordeln möglich, alle gleich zu musternden Sätze der verschiedenen Rapporte zu jeweils einem dicken Bündel zusammenzufassen, auf beiden Seiten zu fi-



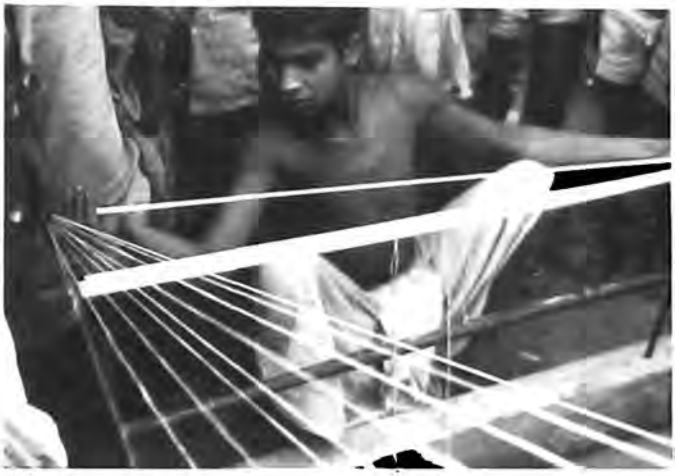
722



723



724



725

xieren und auf dem Abbindrahmen zu montieren. Die Anzahl der abzubindenden Bündel entspricht der Satzzahl, aus dem ein Musterrapport aufgebaut ist (z. B. 16 auf Abb. 724, 34 auf Abb. 723). Anstelle von Holzstäbchen werden auch querstehende Holzstücke mit senkrechten Eisenzähnen verwendet. Alle erwähnten Formen folgen aber dem gleichen Grundprinzip und werden bisweilen sogar im gleichen Dorf parallel benutzt.

Im Distrikt Cuttack geht das Aufspannen völlig anders vor sich: Zuerst wikkeln Frauen von 16 kleinen Haspeln 16 Fäden zu einem Strang auf grosse

720 Schären der Kette. Binka (Bolangir-D.)
Das von Haspeln laufende Kettgarn wird zwischen den fünf Pflöcken am unteren und vier Pflöcken am oberen Bildrand hin- und hergeführt. Zusätzliche Bambusreiter ermöglichen die Bildung von Fadenkreuzen bei den unteren Pflöcken.

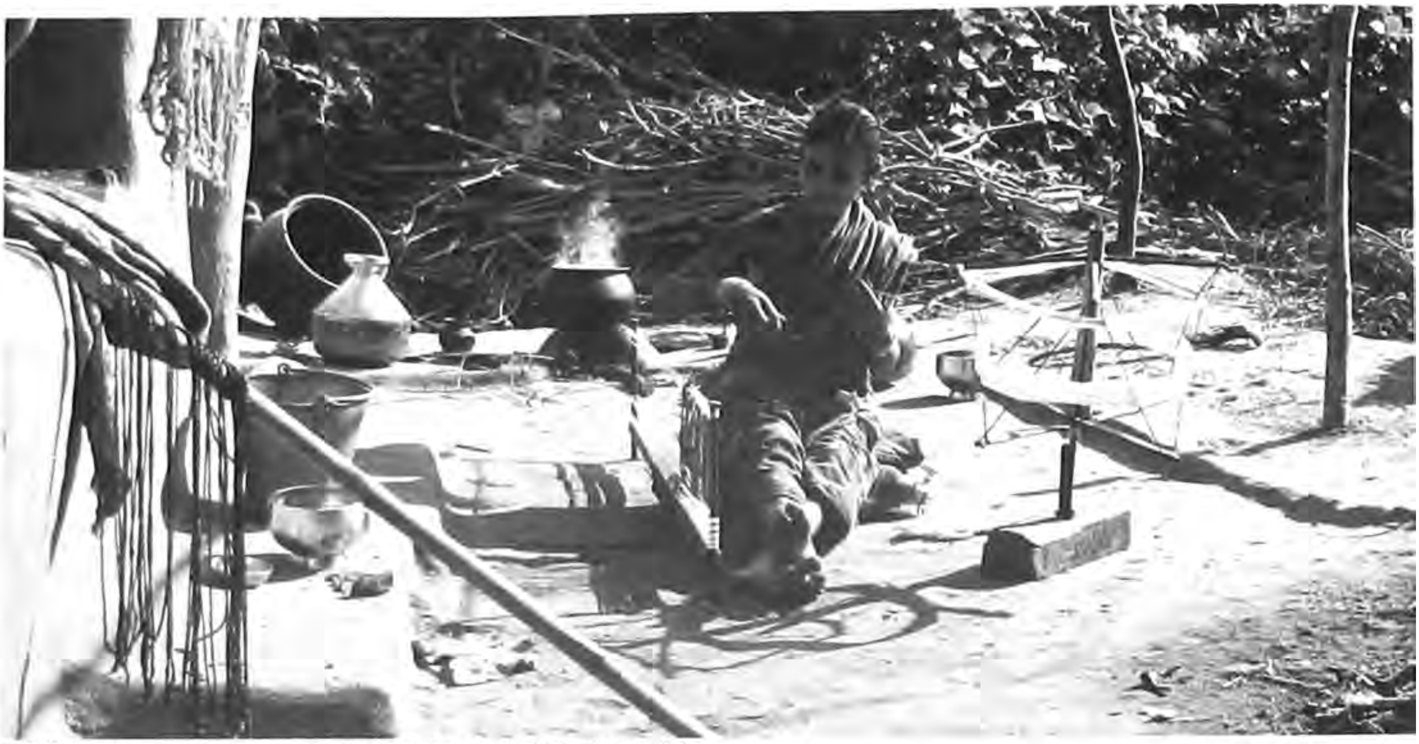
721 Gruppieren der Kette für Ikatborten. Pattabhadi (Bolangir D.)
Ein kleiner Knabe gruppiert die ihm von einem Mann zugeschobenen Kettfäden mit Hilfe eingelegter Trennkordeln, von denen fünf sichtbar sind. Das fertige Muster wird sieben Sätze umfassen.

722 Gruppieren der Kette für Ikatborten. Birabarapur (Cuttack D.)
Satzweise werden die Kettfäden zwischen die Nägel des *kanta* gelegt. Das fertige Muster wird aus elf Sätzen bestehen.

723 Aufspannen und Gruppieren des Eintrags mit Holzstäbchen. Jhilminda (Sambalpur D.)
Der Eintrag wird in Webbreite auf dem Schargestell aufgespannt. Man führt zwei Eintragfäden durch das Führungsstäbchen einmal hin, einmal her, einmal hin und kreuzt sie zwischen dem ersten und dem zweiten Stäbchen. Die folgenden sechs Fäden wird er zwischen dem zweiten und dem dritten Stäbchen kreuzen.

724 Aufspannen und Gruppieren des Eintrags mit Trennkordeln. Barpali (Sambalpur D.)
Im Prinzip wird gleich verfahren wie auf Abb. 723, doch treten an die Stelle der Holzstäbchen dicke Kordeln zum Gruppieren der gleich zu musternden Sätze.

725 Aufspannen und Gruppieren des Eintrags. Nuapatna (Cuttack-D.)
144 Eintragfäden werden gemeinsam von neun Haspeln mit Strängen von je 16 Fäden auf dem Eintragschargestell aufgespannt. In der Mitte sind die Fäden *(thako)* sichtbar, mit denen jeweils vier Bündel für einen Satz im fertigen Muster gruppiert werden.



726 Gruppieren von Eintraggarn mit Trennkordeln. Barpali (Sambalpur-D.)

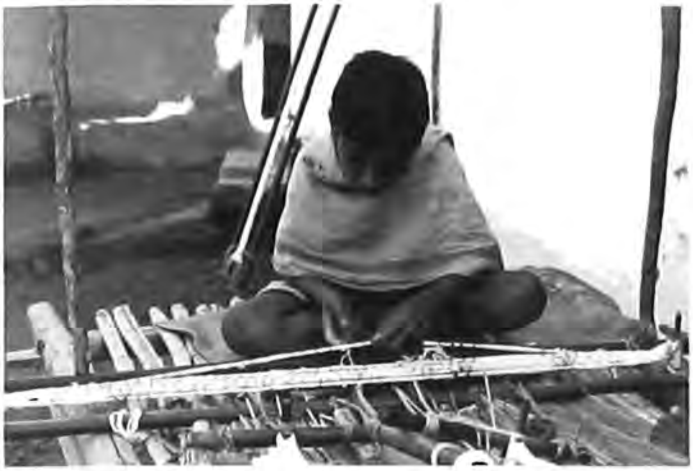
schirmförmige Haspel *(nota)* auf. Das eigentliche Aufspannen des Eintrags ist jedoch Männerarbeit. Als Beispiel sei ein Sari gewählt, in dessen Mittelfeld sich ein Muster 36mal wiederholt. Gesamthaft wird Garn für vier Saris vorbereitet: es braucht also 144 gleich gemusterte Fäden für viermal 36 Musterrapporte. Von neun grossen *nota*-Haspeln, die senkrecht an einer Stange drehbar aufgestellt sind, werden nun dicke Garnbündel von neunmal 16, also 144 Fäden gemeinsam horizontal in Achterschlingen auf dem Eintragschärgestell *(bandha nundo)* fortlaufend aufgewunden. In der Mitte werden jeweils nach zwei Windungen zwei eingelegte Fäden *(thako)* gekreuzt, so dass eine Gruppierung von je vier Bündeln entsteht, die einem Satz von vier Einträgen im Muster entsprechen. Ist also ein Muster aus z. B. 60 verschiedenen Sätzen aufgebaut, so werden total 60mal vier Bündel aufgewunden. Die fertigen Bündel werden im Abbindrahmen ausgespannt und auf beiden Seiten, ausgehend von der Gruppierung in der Mitte, voneinander getrennt abgebunden. Diese Methode hat zur Folge, dass beim Weben nach jedem Rapport mit einem neuen Eintrag begonnen werden muss.

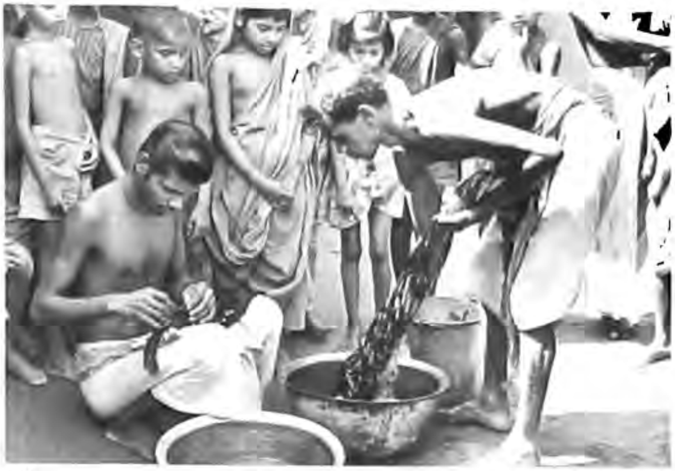
Abbinden

Zum Abbinden dienen leichte Rahmen aus Bambus oder Holz, in denen Eintrag- und Kettbündel mit Hilfe von Holz- oder Eisenstäben straff ausgespannt werden. Eintragrahmen sind zwischen 110 und 160 cm lang; die Länge der Bündel entspricht der Webbreite. Kettrahmen sind grösser, etwa 220 bis 330 cm, da in ihnen Bündel von der Länge eines halben Saris ausgespannt werden müssen. Die Abbindarbeit besorgen männliche und weibliche Familienmitglieder, wobei allerdings Männer eher auf komplizierte Muster spezialisiert sind. Es wird zu Hause gearbeitet – dies ist vor allem bei Frauen und Mädchen der Fall – oder in Gesellschaft im Freien in der Gasse vor dem Haus oder auf dem Dorfplatz.

Eine Vorzeichnung wird, wenn es sich um ein traditionelles oder schon seit einiger Zeit produziertes Muster handelt, nicht benötigt. Nur bei neueren oder sehr komplizierten Mustern braucht man in Sambalpur genau gezeichnete Patronen im Massstab 1:1 oder einen Rapport bereits fertig gemusterter Fäden. In Nuapatna werden neue Muster von einer groben Zeichnung direkt übertragen.

Hingegen verwendet man häufig zum Plazieren der Abbindungen auf dem ersten Satzbündel Holzstäbchen oder Fadenstücke zum Abmessen und orientiert sich bei den folgenden Bündeln am ersten. Als Reservematerial dient mit der Handspindel *(takli)* oder von Hand mehrfach verzwirntes Baumwollgarn, weisses oder bereits gefärbtes. Grössere Abdeckungen erfolgen in


727

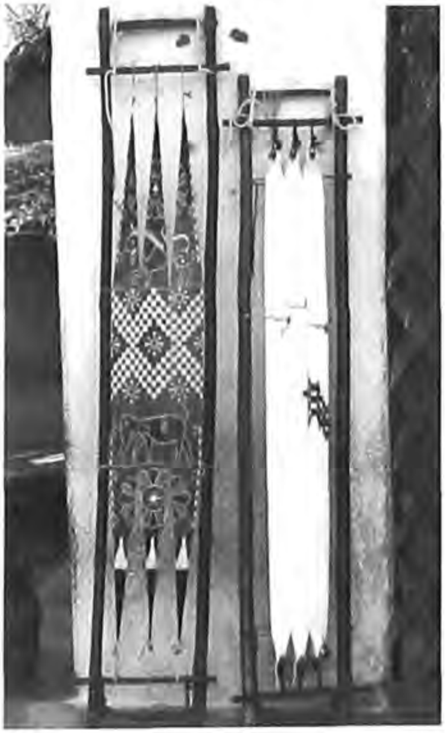

728

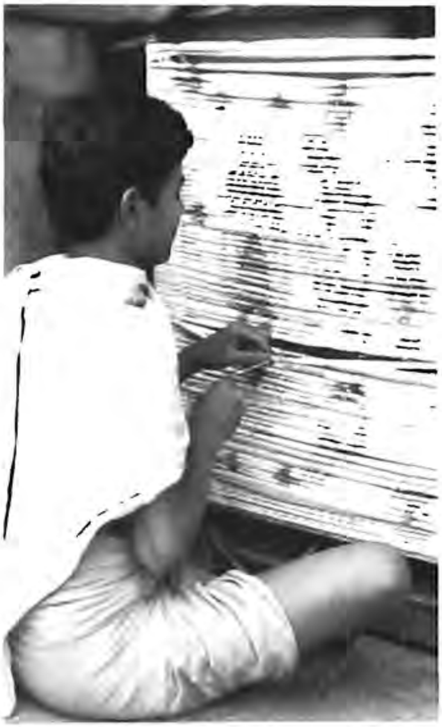
Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals mit Gummistreifen aus alten Veloschläuchen oder mit Plastik. In Cuttack werden für diesen Zweck Blattstücke des *kya*-Strauches, einer agavenartigen Pflanze, zurechtgeschnitten. Früher verwendete man in Sambalpur Blätter des *sal*-Baumes *(Shorea robusta)*. Zum Bedecken der nicht zu färbenden Partien wird das Baumwollgarn satt um das Bündel gewickelt und verschlauft. Bei grösseren Abdeckstellen reserviert man erst die Ränder sehr satt, bedeckt dann das dazwischenliegende Stück mit Gummi, Plastik oder einem Blattstück und fixiert nochmals mit Baumwollfaden.

Färben und erneutes Abdecken, bzw. Entfernen der Reserven

Während unifarbiges Garn bereits gefärbt vom Markt oder den Kooperativen, die häufig eigene kleine Färbereien besitzen, bezogen wird, färben die Weber *bandha*-Stränge selber. Es gibt keine spezialisierten Färber, denn die Abbind- und Färbeprozesse sind so eng ineinander verzahnt, dass sie in der gleichen Werkstatt ausgeführt werden müssen.

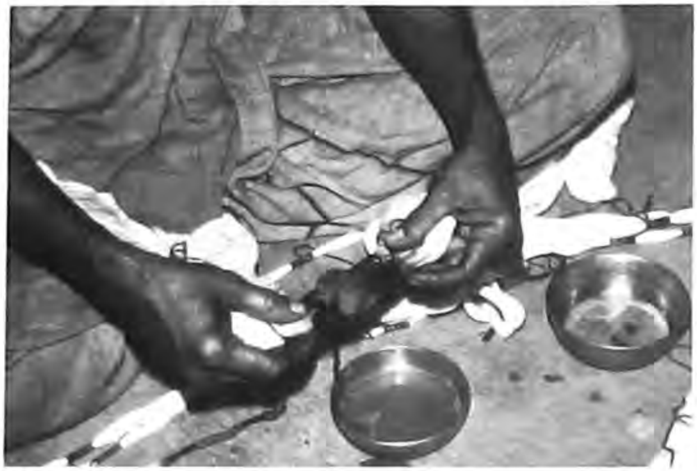
Seit den dreissiger Jahren verwendet man ausschliesslich chemische Farbstoffe, die viel einfacher zu färben sind als die früher verwendeten pflanzlichen Färbdrogen und die eine viel rei-


729

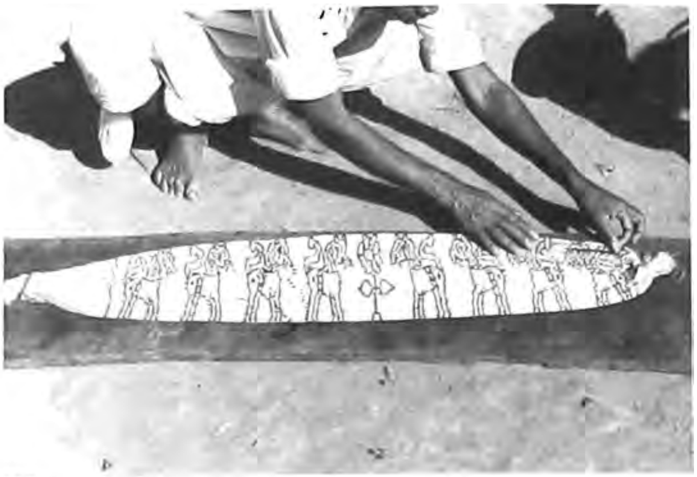

730

727 Abbinden des Eintrags. Lastala (Sambalpur) Abbinden der weiss zu bleibenden Musterkonturen an den im Rahmen aufgespannten Eintragbündeln.
728 Färben ganzer Stränge. Nuapatna (Cuttack). Ein z. T. mit *kya*-Blättern reservierter Kettstrang wird als Ganzes in Messingbecken mit Naphtolfarbstoff, der zwei Bäder benötigt, gefärbt.

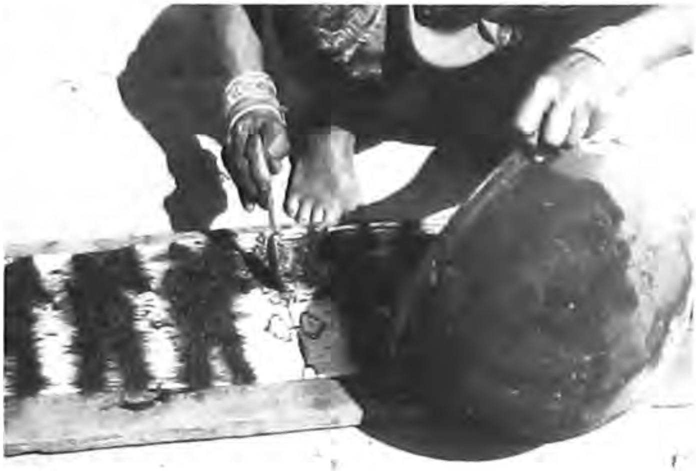
729 Eintragabbindrahmen und Vorlage. Jhilminda (Sambalpur-D.)
Auf dem Abbindrahmen sind die ersten weissen Schachbrettmotive abgebunden. Da es sich um ein neu eingeführtes, kompliziertes Muster handelt, bedarf es einer Vorlage, in diesem Fall um einen Rapport fertig gemusterter Fäden.
730 Abdecken grösserer Partien. Nuapatna



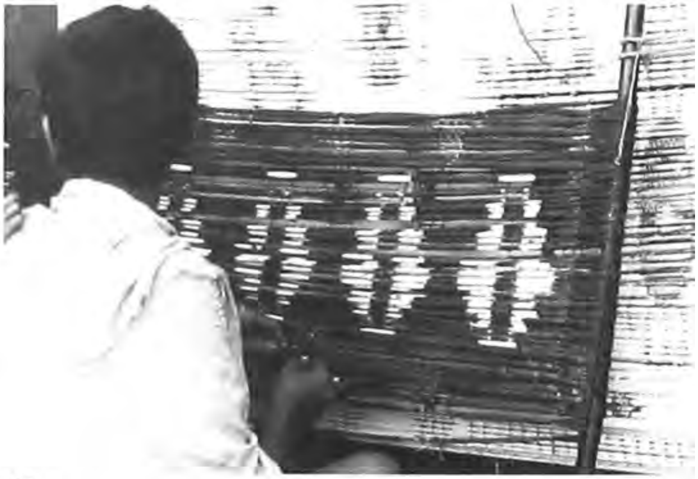
731



732



733



734

chere Farbskala bieten, was Webern und Kunden ausserordentlich wichtig ist. In Bolangir berichteten Weber, vor rund 45 Jahren seien Vertreter ausländischer, vermutlich deutscher und schweizerischer Farbstoff-Firmen direkt in die Dörfer gekommen und hätten sie den Umgang mit synthetischen Farbstoffen gelehrt. In der ersten Zeit brauchte man ausschliesslich Direktfarbstoffe, später Naphtolfarben und noch später Küpenfarben. Heute überwiegen die beiden letzteren: Naphtolfarben, bei deren Verwendung das Garn in zwei verschiedene, kalte Bäder getaucht werden muss, für gelbe,

731 Partienweises Färben durch Eintauchen. Jhilminda (Sambalpur-D.)
Zum rationelleren Färben kleiner Partien wird der Strang beidseitig der zu färbenden Stelle mit Gummistreifen dicht umwickelt und nur teilweise in die Färbflüssigkeit – hier Naphtolrot mit zwei Badern – eingetaucht.

732, 733 Partienweises Fräben mit direktem Farbauftrag. Pattabhadi (Bolangir-D.)
Eintragbündel werden sorgfältig auf einem Holzbrett ausgebreitet. Dem Muster entsprechend folgt das partienweise Auftragen von Farbe, hier heisser brauner Küpenfarbstoff aus einem Tontopf, mit einem Löffel und anschliessende Einstampfen mit einem Holzstössel. Der Grund wird erst in einem letzten Färbprozess durch Eintauchen der ganzen Bündel gefärbt.

734 Entfernen der Reserven. Nuapatna (Cuttack-D.)
Das Entfernen der Reserven nach Beendigung der letzten Färbung ist Aufgabe der Knaben und Mädchen. Hinter dem Rahmen mit fertig gemustertem Eintrag ist ein zweiter Rahmen mit Kettgarn im ersten Abbindprozess sichtbar.

orange und rote Töne, Küpenfarbstoffe, die eines heissen Farbbades bedürfen, für blaue, grüne und z.T. braune Töne.

Die Weber kaufen Farbstoff mit Zusätzen bereits vermischt in kleinen Quantitäten auf dem Markt oder erhalten sie von der Kooperative geliefert.

Die in bezug auf Arbeitsaufwand und Materialverbrauch möglichst rationalisierten Färbemethoden sind sehr variationsreich: Die Stränge werden entweder ganz oder nur partienweise eingetaucht, oder es werden nur einzelne Stellen mit Farbe betupft. Die verschiedenen Verfahren werden oft im gleichen Dorf parallel verwendet. Älter sind ohne Zweifel die Methoden, ganze Stränge einzutauchen, wie dies bei den Pflanzenfarben allein möglich war, während das partienweise Färben erst mit chemischen Farbstoffen möglich wurde. In Cuttack werden kleine Stellen (z. B. rote Partien im Zentrum der weissen Rautenformen) mit Hilfe eines Holzstäbchens mit Farbe betupft. Eine Sonderform ist in Bolangir üblich: Nur die weissen Konturen der Motive sind mit Faden abgebunden; die Stränge breitet man flach auf einem Holzbrett aus und färbt einzelne Musterstellen durch Auftragen verschiedener Farben mit einem Löffel und anschliessendes Einstampfen mit einem Holzstössel. Anschliessend reserviert man all diese farbigen Musterpartien und färbt die Fondfarbe in einem Tauchbad. Auf diese Weise wird natürlich sehr viel Arbeit und Farbstoff gespart, doch ist die Färbung nicht von bester Qualität.

Im allgemeinen werden im Gesamtablauf zuerst die weissen Stellen abgebunden; darauf erfolgt die hellste Färbung, z. B. mit Gelb; es folgt das Reservieren der gelben Stellen, Färben mit der nächstdunkleren Farbe usw. Durch Überfärben sucht man möglichst, neue Farbtöne zu erreichen, z. B. mit Gelb und Blau Grün oder mit Gelb und Rot Orange. Die Reihenfolge kann aber auch völlig anders sein; so liess sich z. B. in Jhilminda (Distrikt Sambalpur) folgender Ablauf beobachten: Reservieren der weissen und gelben Stellen; Abdecken grosser Partien mit Plastik; Rotfärbung; Entfernen von Plastik an grünen Stellen; Bedecken der roten Stellen; Grünfärbung; Abdecken der grünen Stellen; Öffnen der gelben Stellen; Gelbfärbung; Abdekken der gelben Stellen; Schwarzfärbung.

Nach Beendigung des Färbprozesses werden alle Reserven entfernt. Diese Arbeit führen meist kleine Knaben und Mädchen aus, da sie wenig Erfahrung benötigt.

Ordnen und Schlichten der Kette

Bei den langwierigen Gruppierungs-, Abbind- und Färbeprozessen lässt es sich kaum vermeiden, dass sich die Kettfäden leicht gegeneinander verschieben, das Muster dadurch verzerrt wird, und einzelne Fäden reissen. Deshalb muss vor dem Aufspannen im Webgerät die Kette in ihrer ganzen Länge im Freien aufgespannt, die Fäden ihrer Lage im fertigen Stoff entsprechend geordnet und geflickt, die Borten voneinander getrennt werden. Dies ist ein mühseliger und zeitraubender Arbeitsprozess, der von Männern vorgenommen wird.

Im Distrikt Bolangir werden die Fäden rapportweise einer nach dem anderen geordnet, wo nötig geflickt und in die richtige Stellung gebracht, und dann die Bündel alle 50 bis 60 cm mit Baumwollumwicklungen fixiert, die erst im Verlauf des Webens entfernt werden.

In Nuapatna (Distrikt Cuttack) zieht man zuerst die Kettfäden mit Hilfe einer Stachelschweinsborste durch die Rietlücken des Webkamms *(pania)* und satzweise durch einen gröberen Kamm und spannt sie dann in ihrer ganzen Länge von 8 oder 16 Saris auf dem Dorfschärplatz zwischen zwei Holzpfosten aus. Stückchen für Stückchen wird der Webkamm verschoben, dabei die Kontrolle, Verschiebung und Reparatur der Fäden vorgenommen, und jeweils nach etwa 100 cm eine Fixierung angebracht.

Mit Hilfe einer breiten Schlichtbürste *(kunci, chai, funda)* wird die Kette gleich wie auch einfarbige und Zierbortenketten geschlichtet, d. h. mit Reiswasser getränkt und mehrmals kräftig gebürstet. Dadurch werden die Fäden leicht steif und widerstandsfähiger.

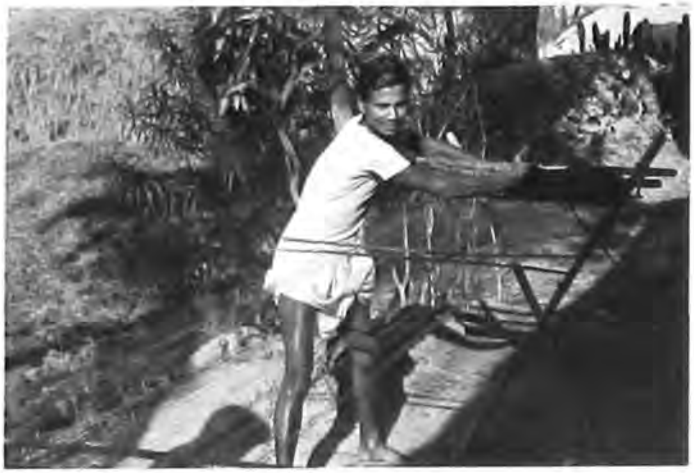
Die Ketten rollt man nach dieser Behandlung zusammen; nun sind sie für das Aufbäumen im Webgerät bereit.

Vorbereiten des Eintrags für den Webprozess

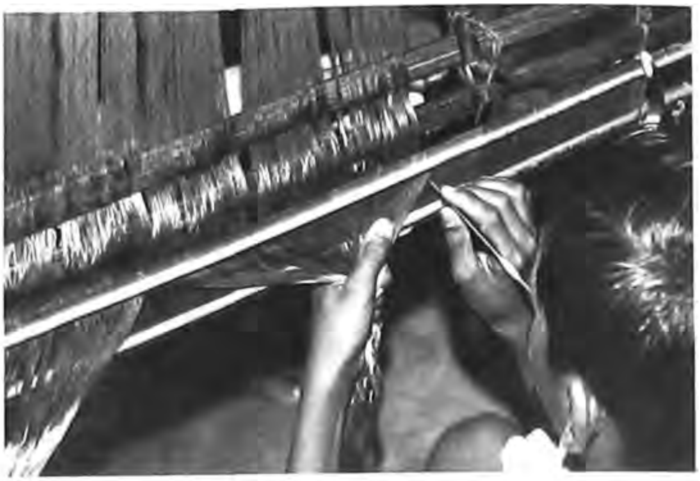
Das Umspulen von *bandha*-Eintrag wie auch von einfarbigem Eintrag von der Garnwinde auf kleine Spülchen, die ins Webschiffchen *(dongi, maku)* eingesetzt werden, nehmen die Frauen mit dem Handspulrad *(carka)* vor. Neben dieser neueren, anscheinend erst zusammen mit der Schnellschusseinrichtung eingeführten Methode, existiert überall in Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals ein viel altertümlicheres Verfahren: Der Eintrag wird mit Hilfe eines langen Holzstabs *(tasara)* in lose Schlingen gelegt und angenetzt ins Schiffchen gepresst. Damit er gleichmässig abläuft, ist er einmal um ein kleines, eingesetztes Querstäbchen gewickelt. Die traditionellen Webschiffchen *(nori, nari)* bestehen aus glattem Holz oder Büffelhorn und sind feiner gearbeitet als die gröberen *dongi* oder *maku* mit ihren verstärkten Metallspitzen. Sie enthalten den Eintrag in Schlingen oder auf ganz kleinen Spülchen.

Weben

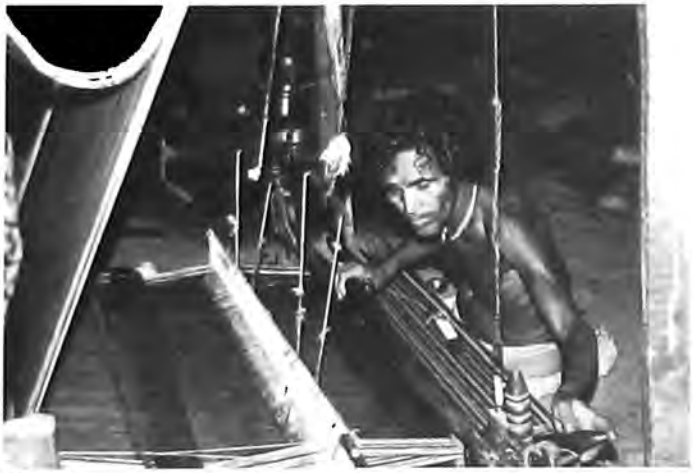
Die Webgeräte der *bandha*-Weber von Orissa entsprechen dem in Indien allgemein verbreiteten Typ des Grubenwebstuhls. Die Kette ist knapp über dem gestampften Lehmboden ausgespannt. Die Tretpedale befinden sich in einer Grube, auf deren Rand der Weber sitzt. Das Gerät ist mit einem schweren, drehbaren, häufig leicht schrägen



735



736



737

738

Brustbaum *(thono)*, einer aufgehängten, an alten Geräten häufig schön geschnitzten Kammlade *(catto)* und zwei Grundschäften *(boya, siki)* mit Baumwollitzen *(bao)* für Leinwandbindung ausgerüstet. Die Kette ist nicht in ihrer ganzen Länge ausgespannt; ihr hinteres Ende hängt aufgewickelt von der Decke herunter. In Cuttack sind die sehr langen Ketten auf einem drehbaren Kettbaum aufgebäumt; die Kettpartien für *Ikat*-Borten und für die gewobenen Musterborten sind gesondert montiert, auf Holzstäben aufgewickelt aufgehängt oder auf einem zweiten Kettbaum.

735 Schlichten der Kette. Jhilminda (Sambalpur-D.)
Ketten für Uni-Partien, Zierborten und z.T. auch *bandha*-Partien werden im Freien zwischen einem Baum oder Holzpfosten und einem kreuzförmigen Gestell *(baila)* straff ausgespannt und mit Hilfe einer breiten Bürste mit Reiswasser getränkt und mehrmals gebürstet.

736 Einziehen der Kette. Cuttack-Distrikt
Vor dem Ordnen werden die Kettfäden mit Hilfe einer Stachelschweinborste in die Rietlücken des Kamms eingezogen.

737 Traditioneller einfacher Grubenwebstuhl. Barpali (Sambalpur-D.)
Kette nur teilweise ausgespannt, Rest zur Decke hochgezogen und aufgewickelt. Aufgehängte, schön geschnitzte Kammlade. Zwei Litzenschäfte für Leinwandbindung, dahinter flache Musterlatte für einfaches lanciertes Muster in Endpartien. Schiffchen mit in Schlingen gepresstem Eintrag.

738 Stoffverkäufer auf Wochenmarkt. Bolangir (Bolangir-D.)
Private Stoffhändler *(Master Weavers)* verkaufen an den Wochenmärkten einfache traditionelle weissgrundige und farbige Baumwoll-Saris an die lokale Bauern- und Stammesbevölkerung.

739 Traditioneller komplizierter Grubenwebstuhl. Lastala (Sambalpur-D.)
Aufgehängte Kammlade, zwei Litzenschäfte für Leinwandbindung, vier Zusatzschäfte *(country dobby)* für Zierkettstreifen mit grossen Schneckenschalen als Gewichte, die von Hand gehoben und gesenkt werden. Dahinter vier flache Musterlatten für lancierte Muster in Endpartie *(pallav)*, die der Weber bei Bedarf gegen sich schiebt, aufstellt und das entstandene Musterfach mit einem Schwert vergrössert.

Mehrere Zusatzschäfte *(fulbadi)* hinter den beiden Grundschäften ermöglichen das Öffnen von zusätzlichen Fächern für die seitlichen Zierkettborten. Bei älteren Geräten sind sie mit Gegengewichten (Steine, grosse Schneckenschalen, Holzstücke oder Kokosnüsse) beschwert, so dass sie jeweils in der gegebenen Stellung hängenbleiben; der Weber drückt sie von Hand hinunter oder zieht sie herauf. Dieses traditionelle System *(ucal)* wird von den Webern häufig als *country dobby* bezeichnet, im Gegensatz zur echten *dobby*-Einrichtung, bei der es sich um eine Art primitives Jaquard-System handelt mit einer Holzwalze mit Zähnen, die über dem Webgeschirr hängt und die ein automatisches Heben und Senken der Musterschäfte bewirkt.

Im weiteren liegen häufig hinter den Grundschäften zwei bis vier flache Mustertrennlatten *(ontsa kami)*, die für das Öffnen von Zusatzfächern für gewobene Eintragmuster *(ontsa)* – lancierte Streifen oder broschierte Einzelmotive in Endpartien oder im Mittelfeld – dienen. Sie werden vom Weber bei Bedarf mit den Händen zu sich geschoben und aufgestellt, so dass sich das entsprechende Musterfach öffnet. Andere Webstühle haben für diesen Zweck weitere Zusatzschäfte, die bei Bedarf von Hand gehoben und in einen Eisenhaken eingehängt werden.

In der Stadt Sonpur, aber auch in Baudh Khondmals (z.B. Morjakud) wurde seit den sechziger Jahren eine Zugwebstuhleinrichtung für komplizierte Eintragmuster *(jala)* in den Endpartien eingeführt, wie sie in Benares üblich ist. Die Musterkettfäden sind in Gruppen mit Zugschnüren *(jala rasi)* verbunden, die von einer Hilfskraft, einer Frau oder einem kleinen Jungen, gezogen werden. Die über einem Querfaden liegenden Kettfädengruppen fixiert der Weber jeweils mit zwei Hörnern *(langal)* in ihrer Stellung und vergrössert das entstandene Musterfach mit Hilfe eines Schwertes.

Mehr und mehr Webstühle für einfache *bandha*-Muster werden mit Schnellschusseinrichtung versehen, bei der das Schiffchen *(dongi, maku)* in einer Rille in der Kammlade läuft und mit Hilfe von Spannfedern und einer Zugvorrichtung schnell hin- und hergeworfen wird. Dies geht bedeutend schneller vor sich als das Einschiessen von Hand.

Die Einführung von Neuerungen wie der *dobby*-Zugwebstuhl-Einrichtung und Schnellschuss wird von seiten der Regierung durch Finanzhilfe und Beratung durch Experten sehr stark gefördert.

Das Einrichten des Webstuhls, d.h. Anzwirnen der Kette an die Restkette im Geschirr oder das völlig neue Einziehen, das Aufspannen, Ordnen und Flicken der verschiedenen Kettpartien und schliesslich das Aufwickeln und Montieren der Kette in das Webgerät, dauert je nach Kompliziertheit des Musters und Feinheit des Stoffes zwei oder mehr Tage und wird von zwei, zeitweise drei Männern ausgeführt.

739

Die eigentliche Webarbeit ist Sache der Männer, während als Hilfskräfte beim Weben von breiten Stoffen, von Saris mit komplizierten Randborten oder zum Bedienen der Zugvorrichtung ein Kind oder eine Frau beigezogen wird.

Die fertigen *bandha*-Gewebe werden nicht nachbehandelt, nur in Cuttack stellt man sie noch auf den Brustbäumen aufgewickelt für einige Stunden in die Sonne, damit sie völlig austrocknen und ganz glatt, fast wie gebügelt, zusammengefaltet werden können.

Sozio-ökonomische Aspekte

Soziale Organisation

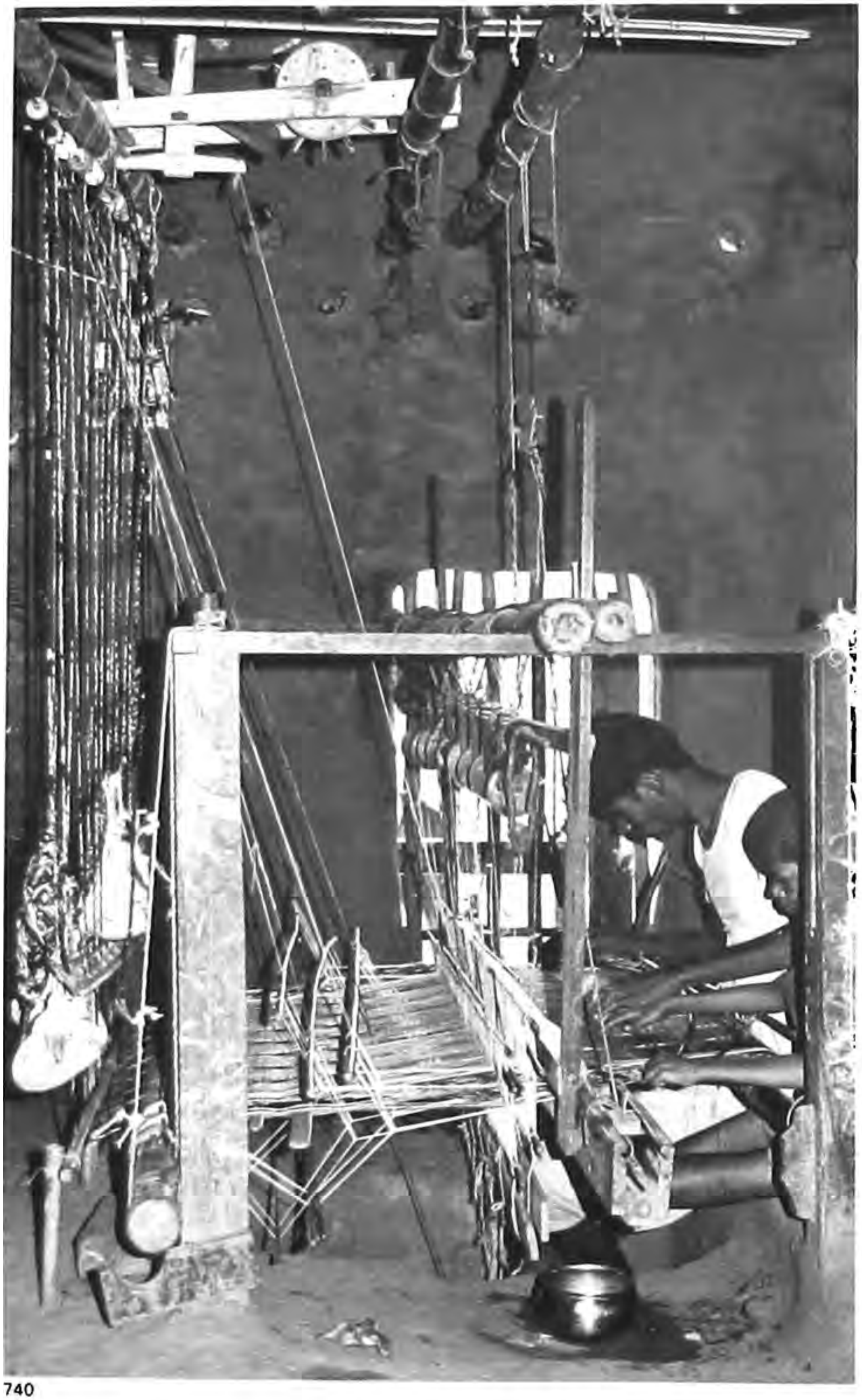
Die berufliche Organisation der *bandha*-Weber von Orissa ist eng mit ihrer sozialen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Webergruppe (ehemals Kaste, heute *community)* verknüpft.

Die *bandha*-Weber gehören verschiedenen Gruppen an, die sich regional und nach Berufsspezialisierung unterscheiden: Bhulia und Kosta in Sambalpur, Bolangir und im Gebiet von Baudh, Patra in Cuttack, ferner Kuli, Ganda, Bagh. Im Prinzip üben alle Mitglieder einer Gruppe den Beruf des Webers aus und heiraten nur innerhalb ihrer eigenen Gruppe bzw. Untergruppe.

Die meisten *bandha*-Weber von Sambalpur, Bolangir, Baudh Khondmals und auch Sundergarh und Kalahandi sind Bhulia, die traditionellen Weber von baumwollenen, uni Stoffen und gemusterten *bandha*-Textilien. Beide verarbeiten sie erst seit rund zwanzig Jahren, und auch dann verwenden sie fast ausschliesslich Baumwolle für die *bandha*-Partien. Oft bezeichnen sich die Bhulia auch als Meher oder tragen diesen Ehrentitel, der heute aber auch von anderen Webergruppen übernommen wurde, in ihren Namen. Die Bhulia-Gruppe ist in zwei endogame Untergruppen *(gotra)* unterteilt, diese wiederum gruppieren sich in Linien *(bansa)*, deren Angehörige sich als blutsverwandt betrachten und sich dementsprechend nicht heiraten sollten. Diese soziale Organisation ist heute allerdings in Auflösung begriffen, und die Heiratsregeln werden nicht mehr strikt beachtet. Einige reichere Bhulia betätigen sich als *master weaver* (s. S. 299), andere haben Land erworben oder gepachtet. Diese Tendenz, den angestammten Beruf aufzugeben und sozial aufzusteigen, gründet in der wirtschaftlichen Existenz, die trotz der relativ blühenden Situation der *bandha*-Weberei in Orissa schlecht ist (niedrige Löhne, ständige Verteuerung der Rohmaterialien, Konkurrenz der Fabrikwaren), und gilt gleichermassen auch für Kosta und Patra.

Die im gleichen Gebiet lebenden *Kosta* verweben traditionellerweise nur Seide und *tassar*-Seide, neuerdings auch Baumwolle. Erst seit rund zwanzig Jahren stellen sie auch *bandha*-Gewebe her, und auch heute beziehen sie meist von den Bhulia das fertig gemusterte, baumwollen *bandha*-Garn für ihre Seiden- und Baumwollstoffe. Auch die Kosta teilen sich in zwei Untergruppen auf.

Die traditionellen *bandha*-Weber von Cuttack bilden die Gruppe der Patra; diese Bezeichnung bedeutet in diesem Gebiet «Weber». Sie verwebten ursprünglich nur Zucht- und *tassar*-Seide und erst seit rund dreissig Jahren auch Baumwolle, die heute den grössten Teil ihrer Produktion ausmacht. Sie unterteilen sich in die beiden Untergruppen Gaudia und Asani Patra mit



740

740 Grubenwebstuhl mit Kettbaumen. Nuapatna (Cuttack-D.)
Die sehr langen Ketten werden in Cuttack auf einem drehbaren Kettbaum aufgebaumt. Auf einem zweiten, weiter oben befestigten Kettbaum sind die Ketten fur die zehn schmalen Bander mit gewobenen Kettmustern gesondert aufgewickelt, während die beiden *bandha*-Ketten für die seitlichen Randborten zusammengewickelt in kleinen Stoffsacken aufgehangt sind und von Zeit zu Zeit nachgezogen werden müssen. In der Mitte am oberen Bildrand sind die Gewichte (Holzstücke und Kokosnusschalen) fur die Zusatzschafte sichtbar.

exogamen *bansa*. Den Gaudia Patra ist das Dämpfen der Seidenkokons und damit das Töten der Schmetterlinge erlaubt, während dies den Asani Patra verboten ist.

Die blühende Entwicklung der *bandha*-Weberei in Orissa brachte es in den letzten dreissig Jahren mit sich, dass auch weitere, sozial tiefer stehende Gruppen, die ursprünglich nur einfache Baumwollstoffe herstellten oder überhaupt nicht webten, mit der Produktion von einfachen *bandha*-Textilien begannen. Es sind Angehörige der Gruppen Kuli, Ganda und Bagh.

Werkstätten

Die Wohnhäuser und gleichzeitig Arbeitsstätten der *bandha*-Weber konzentrieren sich häufig in bestimmten Quartieren, die oft auch entsprechend benannt sind; so ist z. B. Kostapada in der Stadt Sonpur (Distrikt Bolangir) das Quartier der Kosta. Ihre Häuser sind im traditionellen Stil aus ungebrannten Lehmziegeln gebaut und mit Dächern aus Stroh oder Gras, selten aus Ziegeln gedeckt. Nur wenige reiche Weber, meist Unternehmer, besitzen Häuser aus Stein. Zeilenartig reihen sich die Häuser beidseits meist breiter Gassen, die, zusammen mit den vorgebauten Stufen unter schützenden Vordächern, als Arbeitsplatz dienen. Wände, Böden, Treppen und Stufen vor dem Haus sind mit einer Schicht Lehm-Kuhdung-Brei übertüncht, die teilweise täglich erneuert wird. Die Häuser sind auffallend ordentlich und rein gehalten, was nicht zuletzt mit den darin ausgeführten Weberarbeiten zusammenhängt. Durch eine, häufig reich geschnitzte, Holztür betritt man einen eher dunkeln Raum mit einem oder zwei Webstühlen; dahinter liegt ein kleiner Innenhof, der gleichzeitig als Arbeits-, Koch-, Schlaf- und Aufenthaltsraum dient. Alle Arbeiten ausser dem Weben spielen sich hier oder draussen im Freien ab. Es herrscht eine für Aussenstehende eindrückliche, intime Arbeitsatmosphäre ohne Hetze in diesen gemütlichen Innenhöfchen oder auf den Dorfplätzen, wo viele Familienmitglieder – Erwachsene, Kinder und alte Leute – gemeinsam spulen, schären, abbinden, färben und daneben die häuslichen Arbeiten verrichten.

Arbeitsorganisation

Die Herstellung von *bandha*-Stoffen basiert auf reinen Familienbetrieben: dies ist mit wenigen Ausnahmen noch immer der Fall und heisst, dass sämtliche Arbeiten innerhalb der Grossfamilie ausgeübt werden. Eine gewisse Arbeitsteilung nach Geschlecht und Alter ist üblich, aber nicht absolute Regel. Knaben und Mädchen binden ab, entfernen Reserven, spulen Eintrag, helfen beim Schären, Gruppieren und Weben. Typische Männerarbeiten sind Kette schären (nur in Cuttack), Abbinden, Färben, Kette ordnen und schlichten, Webstuhl einrichten und Weben. Frauen spulen und haspeln, schären die Kette (in Sambalpur, Bolangir und Baudh Khondmals) und helfen mit beim Färben und Weben.

Das Erlernen sämtlicher Arbeitsprozesse geschieht mit wenigen Ausnahmen innerhalb der Familie. Von klein auf beobachten die Kinder die Arbeit älterer Geschwister und Erwachsener und werden schon sehr früh zu Hilfsarbeiten beigezogen. So wachsen sie in natürlicher und harmonischer Weise unter geduldiger Anleitung in ihren späteren Beruf hinein. Das alte Gesetz der Heirat innerhalb der Gruppe und das Zusammenleben in Grossfamilien sind die Grundpfeiler dieser traditionellen Arbeitsorganisation, für die gegen aussen und innerhalb der Werkstatt der Familienvorstand, Vater oder ältester Sohn, verantwortlich ist. Gehört der Familienbetrieb zu einer Kooperative, so ist er allein deren offizielles Mitglied.

Seit den fünfziger Jahren beginnen sich, allerdings noch in sehr kleinem Masse, Veränderungen anzubahnen. Im Bereich der Berufsbildung kommt es vor, dass einzelne Weber zusätzliche Ausbildung im Rahmen der Kooperative oder in Kursen von Regierungsstellen erhalten. Auf Betriebsebene beginnen gewisse Weber, gegen Entlöhnung in meist von Kooperativen organisierten grösseren Werkstätten zu arbeiten.

Was die Organisation der Werkstatt nach aussen betrifft, so arbeitet diese entweder auf individueller Basis oder gehört zu einer Kooperative.

Die traditionelle Form des individuellen Betriebs heisst nicht, dass die Weberfamilie völlig unabhängig arbeitet. In den meisten Fällen bedeutet dies, dass sie – oft auf Gedeih und Verderb – von im allgemeinen aus der gleichen Gruppe stammenden reichen Meisterwebern abhängig ist. Diese liefern den Webern Rohmaterial und nehmen die fertige Ware in Empfang, um sie an Grosshändler oder auf dem Markt zu verkaufen. Häufig sind die Weber bei ihrem *master weaver* tief verschuldet und verfügen nicht über Mittel, um auf eigene Rechnung zu arbeiten, so dass der Unternehmer wirtschaftlichen Druck ausüben und den Hauptgewinn einstreichen kann.

Den auf diese Weise wirtschaftlich völlig abhängigen Webern aus dieser verheerenden Situation herauszuhelfen, war der eigentliche Sinn des Aufbaus von Kooperativen durch die Regierung, der Ende vierziger Jahre nach dem Vorbild landwirtschaftlicher Genossenschaften einsetzte. Mit Regierungsunterstützung vermittelte man den Weberkooperativen Kapital, Rohmaterial und technische Verbesserungen und organisierte regelmässigen Absatz der Produkte gegen festgelegte Preise auf lokaler Ebene und durch Export in andere Gebiete Indiens und sogar ins Ausland.

Die blühende Entwicklung der Weberkooperativen in den fünfziger und frühen sechziger Jahren war einerseits

741

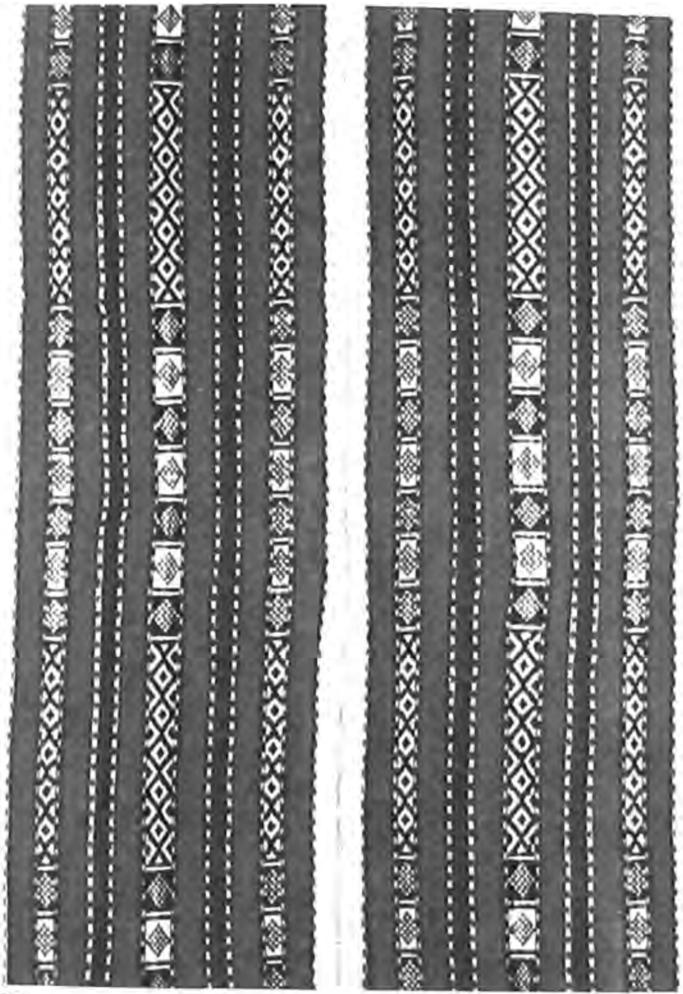
742

dem damals als Folge des Zweiten Weltkriegs und dem Unabhängigwerden Indiens verheerenden Rohstoffmangel zu verdanken, andererseits aber dem Einsatz tatkräftiger Unternehmer, die in Zusammenarbeit mit der Regierung Kooperativen aufbauten und sich persönlich in verantwortungsvoller Weise einsetzten. Einer dieser Förderer ist Padmashri K. Acharya in Bargarh (Distrikt Sambalpur), dessen Kooperative *Sambalpuri Bastralaya* heute die grösste Orissas ist, der sich mittlerweile auch viele kleine Kooperativen angegliedert haben.

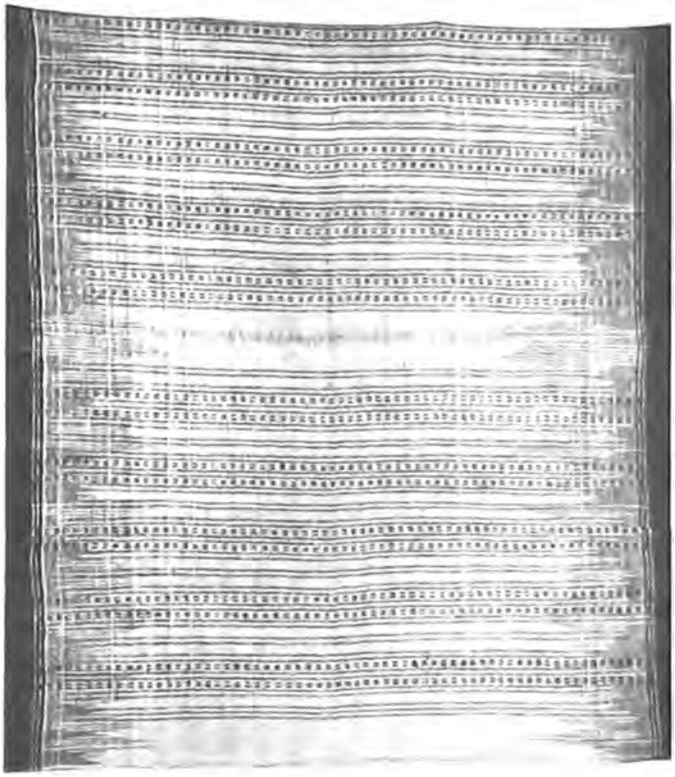
Nicht zuletzt den Kooperativen ist es zu verdanken, dass heute die *bandha*-Weberei in Orissa mehr blüht denn je. Allerdings gewinnen die privaten Meisterweber in der letzten Zeit ihre Machtstellung mehr und mehr zurück; die Rohstoffkrise hat nachgelassen; es fehlt der Regierung an Kapital und vor allem an tatkräftigen Leuten, auch unter den Webern selber, die unabhängig von privaten Unternehmern sind und sich für die Kooperativen einsetzen. Viele kleine Genossenschaften sind eingegangen oder haben sich grösseren angeschlossen.

Abgesehen von der wirtschaftlichen Entwicklung, zeitigte das Kooperativensystem auch andere Folgen: es bewirkte die Erschliessung neuer Absatzmärkte und damit die Entwicklung ganz neuer, dem Geschmack der andersartigen Kunden angepassten Formen sowie eine Vermischung und starke Wanderung der traditionellen Muster in andere Gebiete. Neue Webergruppen begannen unter seinem Einfluss mit *bandha*-Weberei, und schliesslich kam es, allerdings erst ansatzweise, zu Veränderungen in der Arbeitsorganisation. So stellen heute im Distrikt Sambalpur gewisse Familien, die Kooperativen angehören, nur noch *Ikat*-Garn her, während andere ausschliesslich weben.

741, 742 Weben von *jau pata*-Seidenstoffen mit umkehrendem Eintrag. Berhampur (Ganjam-D.)
743 *Cari*-Tuch aus Belagada (Baudh Kondhmals-D.)
744 *Urom*-Brusttuch aus Duragaon (Koraput-D.)



743



744

Stammestextilien

von Eberhard Fischer und Dinarath Pathy

Über die Kleidung der verschiedenen Stammesgruppen von Orissa gibt es noch keine übersichtliche Darstellung. Die beste, wenn auch nur knappe Information findet man bei Elwin (1951: 25–28) und bei den frühen ethnographischen Autoren wie Dalton (1872) und Risley (1891) bzw. in der Monographie von Niggemeyer (1964).

Noch vor wenigen Jahrzehnten haben Angehörige der Juang, Gond und auch Kuttia Kondh kaum verarbeitete Blätter oder Blattbüschel als Bedeckung ihrer Blösse getragen. Bei letzteren z. B. konnte ein grosses Bananenblatt als Lendenschurz für Frauen und ein langes, biegsames Blatt als Schamschurz für Männer dienen.

Interessante Gewebe stellen die Pano-Weber für die Kondh her. Ein *urom* genanntes Brusttuch, in Duragaon, Ambodala Mutha im Koraput-Distrikt gewoben, aber in Belagad im Phulbani-Distrikt verkauft (Slg. Niggemeyer, Museum für Völkerkunde Frankfurt a. M.) zeigt schlichten Eintrag-Ikat mit einem weissen und rotgestreiften Mittelfeld und geflammtem rotem Rand neben einfachen broschierten Mustern. Ein anderes, ebenfalls von Pano gewebtes Tuch aus Belagad im Phulbani-Distrikt wird *cari* genannt und ist mit feinen Eintragmustern verziert. Auch die Saora schätzen solche broschierte Tücher als Lendenschurze oder Umschlagtücher.

Die Bondo, aber auch die Gadaba, spinnen Fasern der Calotropis gigantea-Pflanze mit Handspindeln und verwenden die Faserschnüre als Kette und eingehandelte farbige Baumwollgarne als Eintrag für rechteckige Streifen, die die Frauen als Lendentücher tragen.

Man nennt diese (1979) *ringa*. Die Bondo tauschen das Baumwollgarn von Pano-Händlern gegen Getreide ein. Die Bondo-Frauen weben ausschliesslich im Monat Chaitya (März/April) auf einfachen horizontalen Webgeräten diese Stoffe. Das Jahr über sind die festen Bestandteile als Bündel verstaut. Photos von Elwin (1950: Abb. 58, 59; 1961: Abb. 26) zeigen dieses sehr altertümliche Webgerät. Es besteht aus einer endlosen, umkehrenden Kette, einem Litzenstab und Trennstab, Brust- und Kettbaum und netznadelähnlichen Schiffchen. Ein Schwert zum Anschlagen des eingelegten Eintrags und aufrecht gestellt zum Öffnen des Fadens ist vermutlich ein zweischneidiges Holzstück. Erstaunlicherweise fehlt ein Rückengürtel. Es handelt sich (nach Nevermann, 1938) um den «ältesten» Webgerätetyp von Indo-Ozeanien, der fast ausschliesslich zur Fasergarnweberei verwendet wird.

Bondo-Frauen kennen ein Tabu, das ihnen verbietet, andere Stoffe als die schmalen, selbstgewebten Tücher zu tragen. Man erzählt, dass dies die Strafe sei, weil eine Ahnfrau einst gelacht habe, als sie eine Göttin baden sah, bzw. dass eine Vorfahrin sich nicht verstecken konnte, als sich ihr Bruder näherte und sie nackt zu sehen bekam. Als Strafe dürfen ihre Nachkommen nur noch ein kleines «Schweisstuch» um die Hüften legen.

745

Die Bondo-Gewebe sind rechteckige Streifen von etwa 20 cm Breite und 75 cm Länge mit einer Kette aus beigem Fasermaterial und einem vielfarbigen Schuss aus S-gezwirnten Baumwollfäden, die bei einfacher Baumwollbindung so dicht angeschlagen sind, dass Eintrag-Reps entsteht. Die Streifen sind schmal und alternieren regelmässig in festliegenden Farbkombinationen. Üblicherweise folgt auf ein etwa 2,5 cm breites Band aus dunklem und hellem Rot (bzw. Blau und Rot) ein gleich breites Band mit drei oder vier orangen Streifen auf rotem oder blauem Grund. Zwischen diesen Bändern liegen immer dünnere blaue Bänder mit dünnen weissen oder gelben Streifen. Vergleicht man diese 1979 erworbenen Lendentücher mit Textilien, die Elwin (1951: Fig. 23) abbildet, so hat sich das Farbschema kaum verändert, da man annehmen muss, dass der Maler die Vielfalt der Einzelfäden vereinfacht wiedergegeben hat.

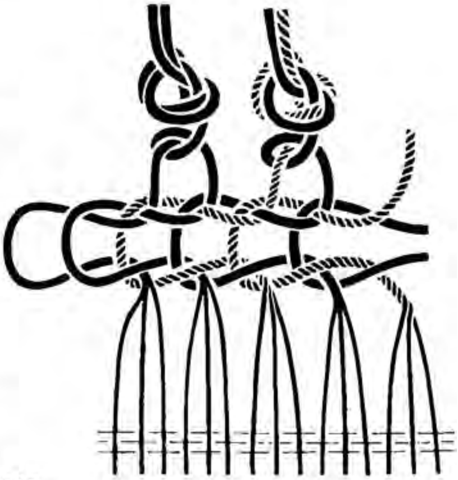
Für die Endborten werden Gruppen von drei Kettfäden miteinander verschlungen und verknotet (Analys von E. Eschler).

Elaborierter und auch grösser sind die Faser-Baumwoll-Mischgewebe der Gadaba-Frauen, die diese als Lendentücher und um die Schultern geschlungen tragen. Ihnen ähnlich sind die *keranga*-Stoffe der Koya (im Koraput-Distrikt).

Elwin berichtet (1951: 28), dass die meisten Stammesgruppen das Spinnen und Weben von Baumwolle mit einem Tabu belegen und dies den (unberührbaren) Pano-Webern der Gegend überlassen. Nur die Saora-Frauen spinnen regelmässig und bringen das fertige Garn zu den übelbeleumdeten Webernachbarn: Sie bleiben neben dem Webstuhl sitzen und achten, dass all ihr Garn korrekt verarbeitet wird und dass nur solche Muster broschiert werden, wie sie es sich wünschen.

746

745 Bondo-Frau beim Weben (Koraput-D.)
746 Kuttia-Kondh-Mädchen mit Bananenblatt-Schurz
747 Randabschluss der Bondo-Gewebe
748–751 Bondo mit typischer Kleidung, Koraput-D.



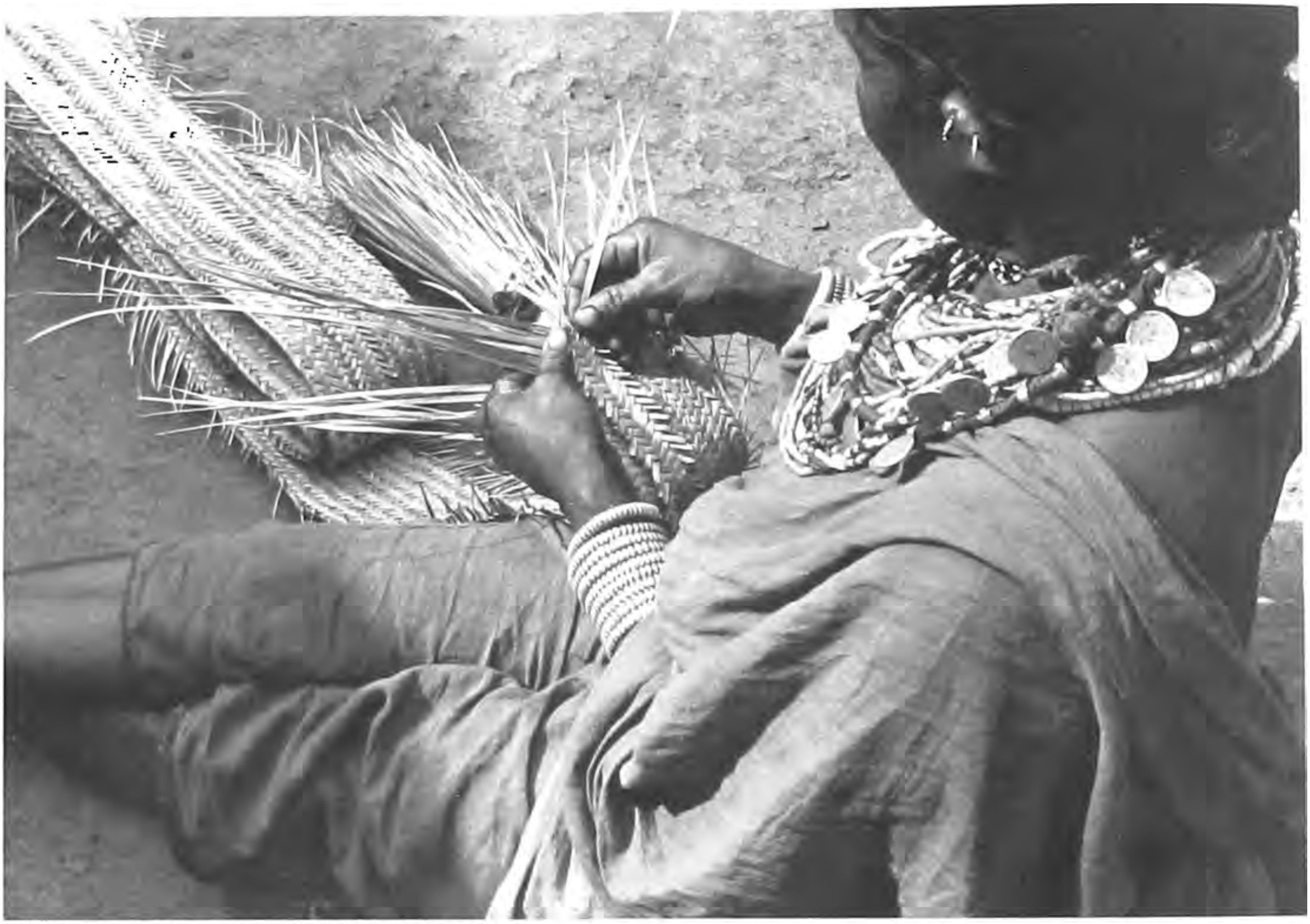
747

748

749

750

751



752 Mattenflechtende Juang-Frau. Guptaganga (Keonjhar-D.)

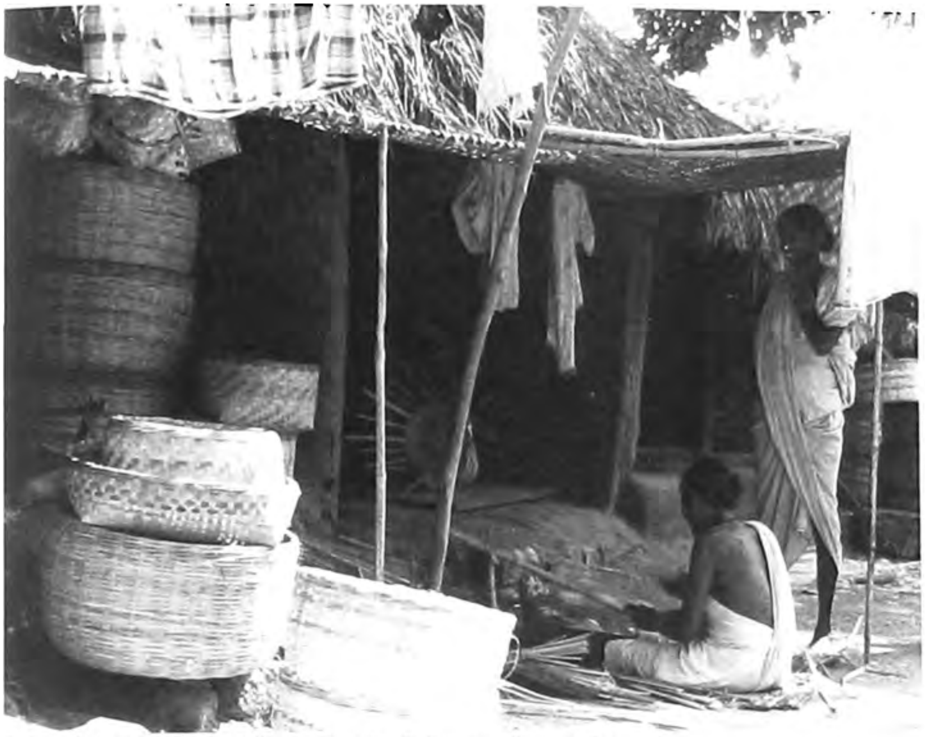
Körbe und Matten

Von grosser Variationsbreite sind die Korbgeflechte der verschiedenen Adivasi-Gruppen Orissas. Besonders schöne Körbe stellen z. B. die Saora her – Körbe, Schalen, Worfelbretter, Matten in vielerlei Geflechtsformen und Typen. Man findet Randparallel-, Diagonal- und Dreirichtungsgeflechte. Im Detail dokumentiert sind jedoch nur die Geflechte der Kuttia Kondh, von denen sich eine gute Sammlung im Museum für Völkerkunde in Frankfurt durch Niggemeyer befindet. Es gibt u. a. eine Tasche, in «einfachem Verschlingen» hergestellt, Deckelkorb in Diagonalgeflecht, Vogelkorb als Randparallelgeflecht, Stakengeflechte usw.

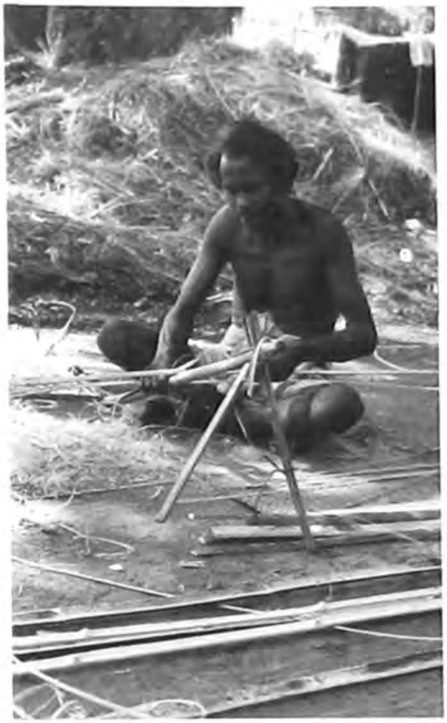
Viele der Stammesgruppen, die landlos geworden in der Nähe von Städten oder grossen Dörfern siedeln, leben vom Korbflechten. In der Regel drückt die Massenproduktion auf die Qualität bzw. reduziert die Vielfalt an Geflechtformen auf wenige Standardtypen. Diese sind in Orissa aber meist noch stabil und gut gearbeitet. Bambus ist hier das wichtigste Werkmaterial, das in Stangen angefahren wird und auf einem Dreifuss mit der Ziehklinge zu langen, gleichmässigen Spänen verarbeitet wird, die dann zum Flechten verwendet werden können.

Aus diesen Bambusstreifen werden auch die grossen, lockeren Sonnenhüte hergestellt, die manchmal mit Blättern abgedichtet sind und vor allem von den Hirten und Bauern verwendet werden. Hierzu sind Dreirichtungsgeflechte üblich, die locker und leicht sind.

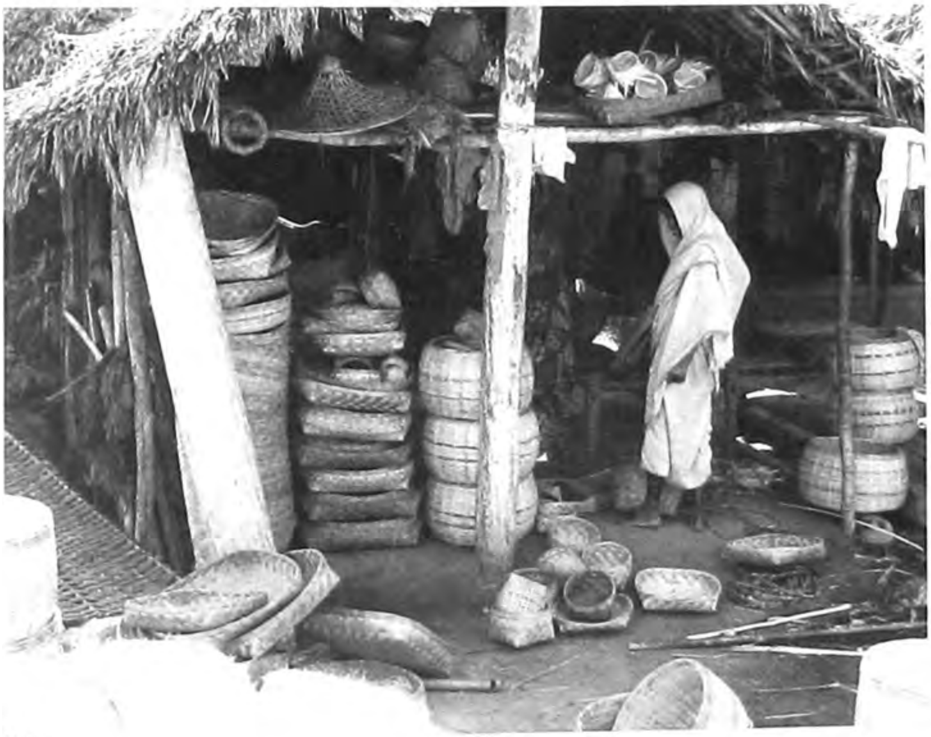
Für ihre Matten aus Dattelpalmwedel-Streifen sind die Juang-Frauen in Orissa bekannt. Sie verfertigen schmale Bänder in Diagonalgeflecht, die dann aneinandergenäht werden.



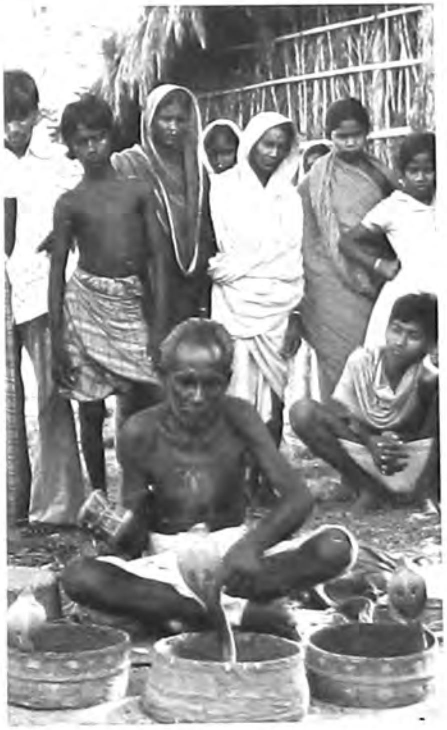
753–756 Korbflechter und Korbverwender. Belagunta (Ganjam-D.)



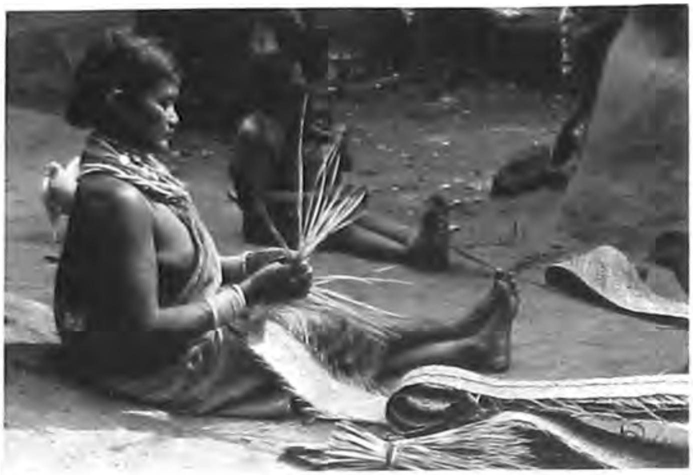
754



755



756



757

758

759

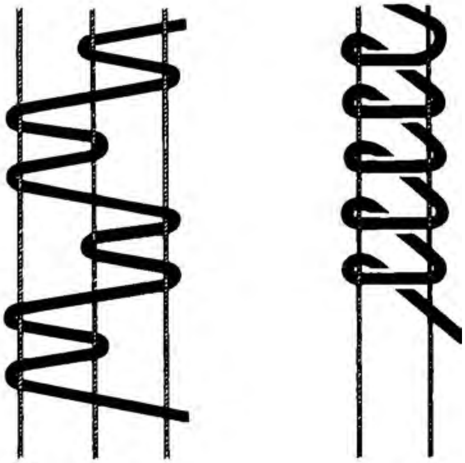
760

Von besonderem Reiz sind die Grasgeflechte der Bonda-Frauen, die diese um den kahlgeschorenen Kopf legen, den sonst nur noch weisse und durchsichtige Glasperlenketten schmücken. Die Kopfringe haben eine «Kette» aus Fasern des *murga*-Baumes, die auf dem Oberschenkel Z-gedrillt und fortlaufend S-verzwirnt werden. Dazu wird keine Spindel verwendet; die fertige Schnur wird auf einer Spule aufgewickelt. Diese Schnur wird dann mehrfach als Kette auf einem Bogen ausgespannt und mit Hirsehalmen verflochten.

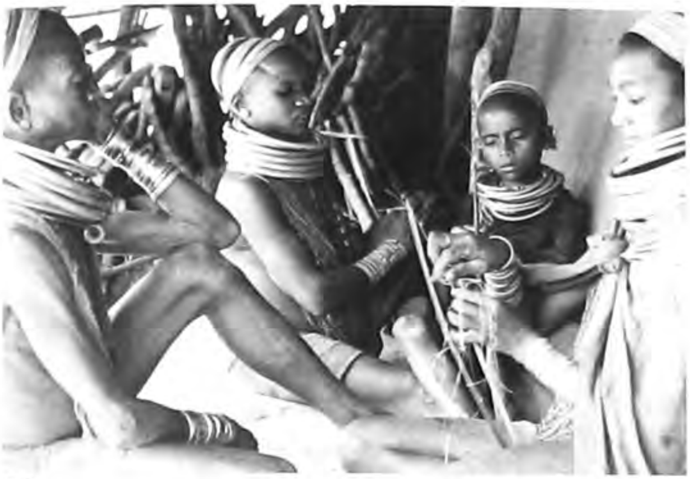
Es handelt sich dabei um eine Kettenstofftechnik. Bei einem von Frau M. L. Nabholz analysierten Stück handelt es sich um 12 Kettfäden, die jeweils in Gruppen von zwei oder drei mit schmalen Halmen in der Technik des Verschlingens zusammengefasst worden sind.

Im Verlauf des Arbeitsprozesses sind immer nur zwei oder drei Kettfäden am Holzbogen ausgespannt, die übrigen hängen locker herunter (Abb. 765).

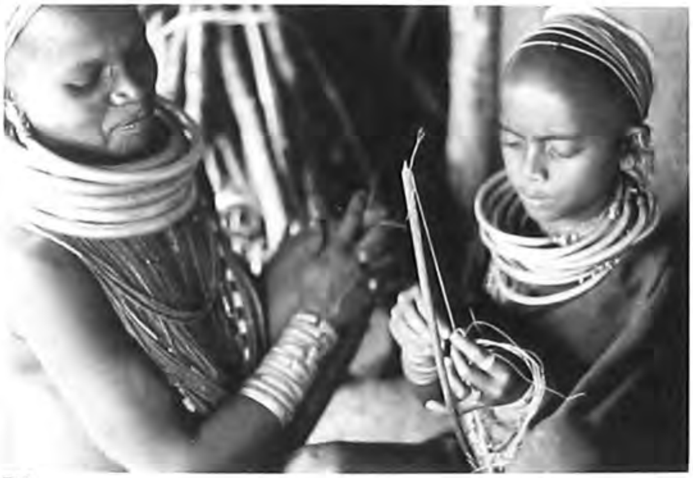
An den beiden vorliegenden Kopfbändern sind zwei verschiedene Bindungsformen sichtbar: beim einen arbeitet man mit zwei, beim andern mit drei Kettfäden. Durch Abwechseln der



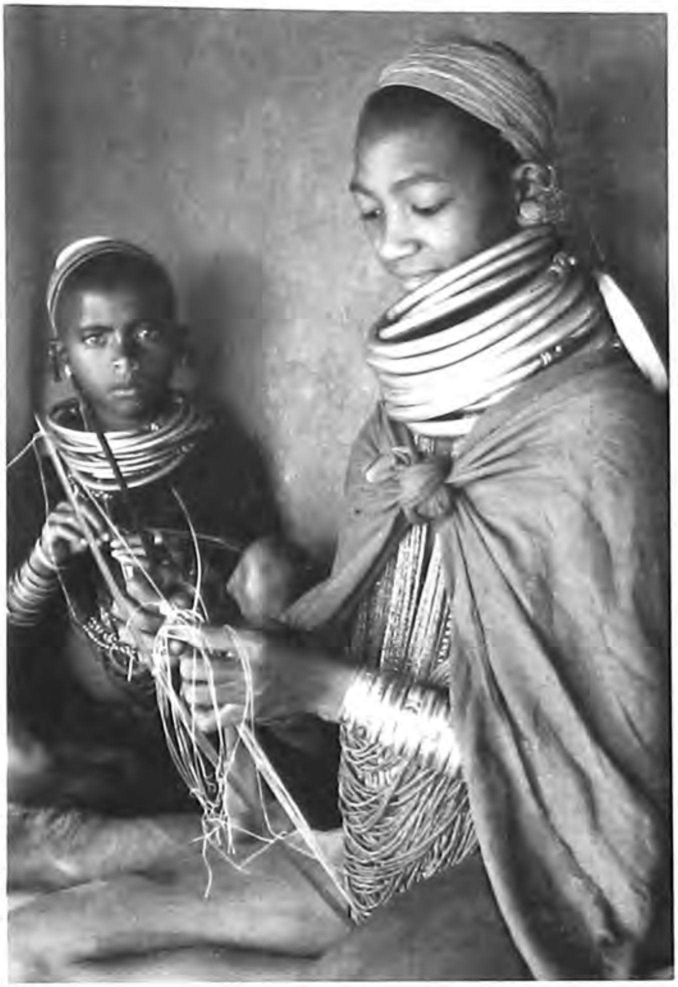
761



762

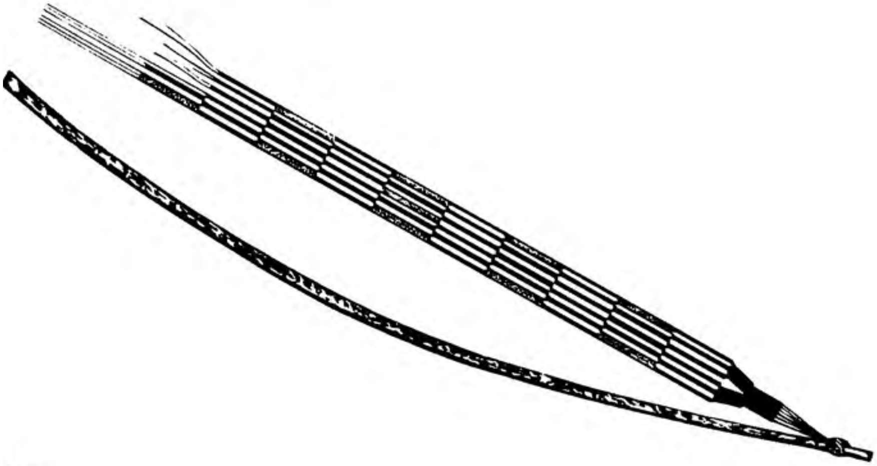


763



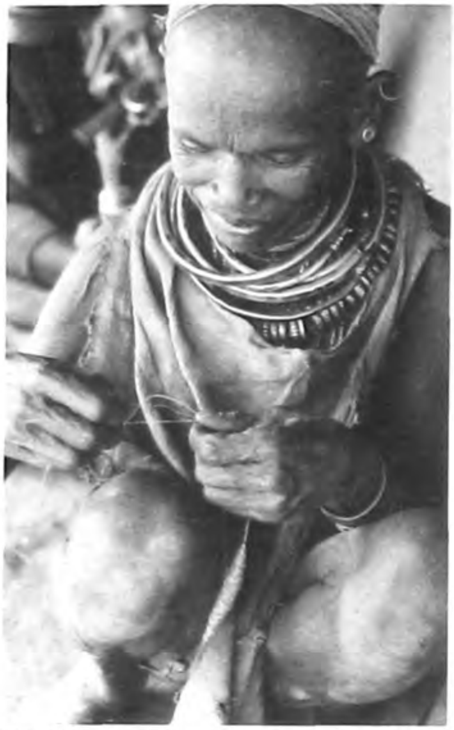
764

Bindungsform nach jeweils zwei bis vier Zentimetern entsteht eine reizvolle Musterung.

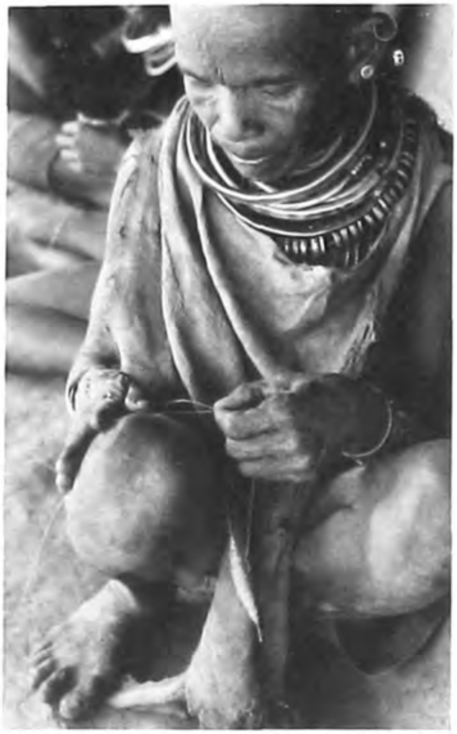


765

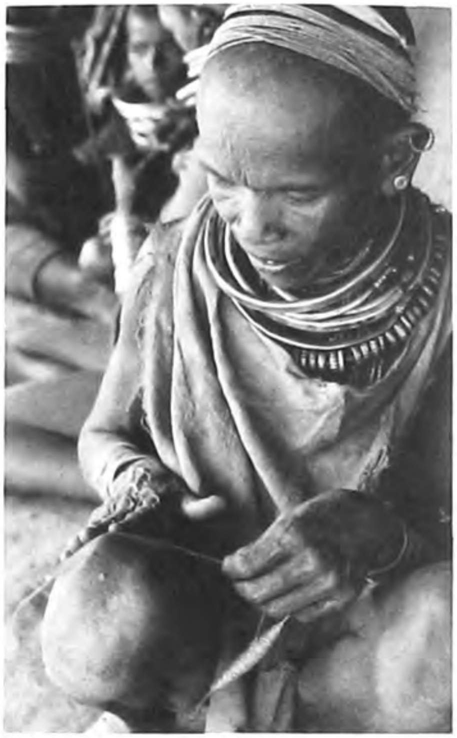
757, 758 Mattenflechtende Juang-Frauen. Guptaganga (Keonjahr-D.)
759 Speicherkörbe der Saora. Elangda (Koraput-D.)
760 Zaungeflecht. Bondapada (Koraput-D.)
761 Musterformen
762–764 Bondo-Frauen beim Herstellen von Stirnbändern. Bondapada (Koraput-D.)
765 Kettbogenschema



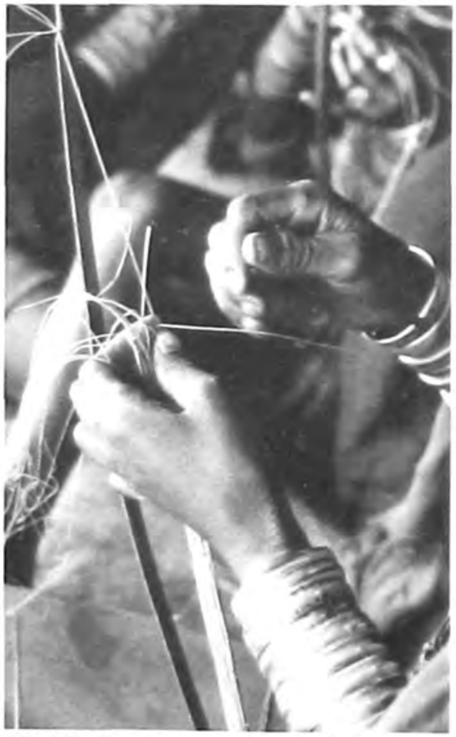
766–768 Drillen von Faserschnüren. Bodopada (Koraput-D.)



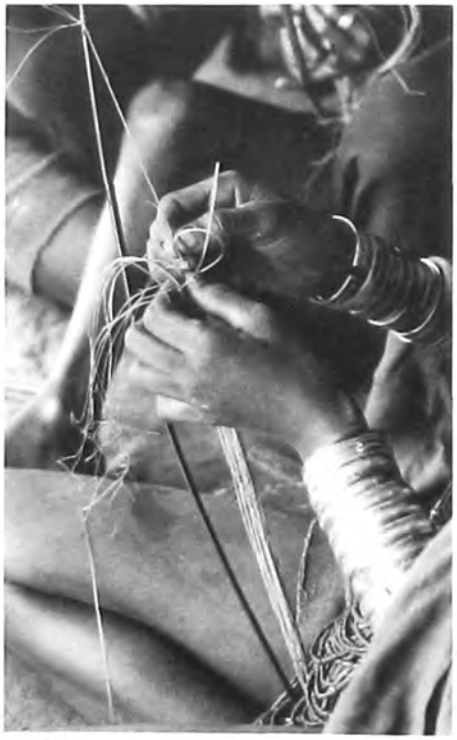
767



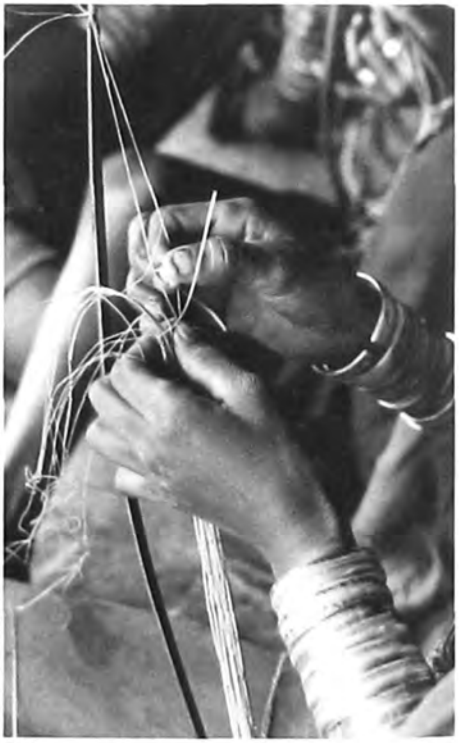
768



769–771 Flechten von Stirnband. Bondapada (Koraput-D.)



770



771

Mit Lack verzierte Körbe

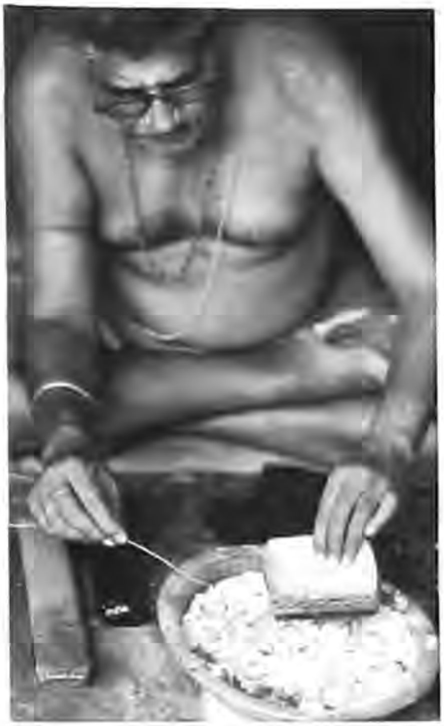
Ein eher schlichtes Kunsthandwerk wird in Navrangpura als Geheimnis einiger Familien gehütet: das Verzieren von Körbchen und Tonwaren mit Lack.

Die Handwerker wohnen in der *pujari sahi* und sind Brahmanen. Sie kaufen Deckelkörbe von verschiedenen flechtenden Gruppen und Keramikspielzeug von Töpfern des nahegelegenen Dorfes Chingidiguda. Der Lack stammt aus Jayapatana im Kalahandi-Distrikt. Man sagt, dass Rohlack zunächst zerbrochen werde, in kleine Körnchen zerrieben, gewaschen und aufgekocht, dann durch Tuch gefiltert, schliesslich mit verschiedenen Farben eingefärbt und zu *jau*-Lackstangen geformt werde. Aus ihnen zieht man auch lange Lackdrähte. Sind an diesem Teil der Arbeit noch die Männer beteiligt, so ist das eigentliche Verzieren der Gegenstände Sache der Frauen. Nur in Ausnahmefällen beteiligen sich die Männer daran – ungeschickt und ungeübt, wie auch der Präsident der lokalen Kooperative exemplifiziert.

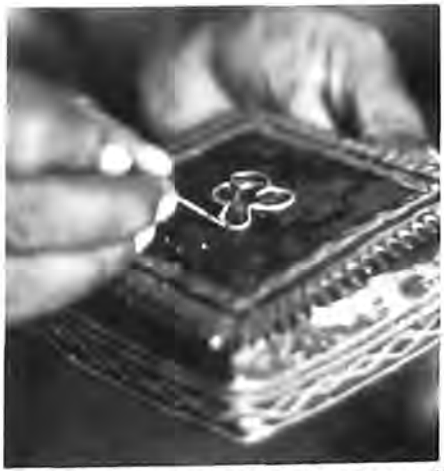
Die Arbeit ist recht simpel: Die Oberfläche des Korbes wird über offener Glut erwärmt, ebenso das Ende der Lackstange. Der flüssige, klebrige Lack wird dann auf der Oberfläche verteilt und mit einer erhitzten, *takudi* genannten Eisenstange gleichmässig verteilt. Anschliessend erwärmt man wieder die Oberfläche und auch das Ende eines Lackdrahtes, der, erweicht, auf der Oberfläche zu Mustern ausgelegt wird. Man muss den richtigen Erwärmungsgrad genau kennen, um mit diesen *guna*-Lackdrähten fortlaufend Bogen, Wellenlinien, Kreise usw. legen zu können. Diese werden dann mit dem Fingernagel angedrückt, manchmal mit einer Nadel musterartig eingestochen und schlussendlich mit einem Stein, *sala* genannt, poliert.

Die fertigen Schachteln wurden früher zum Verstauen der Mitgift und zum Überreichen von Geschenken verwendet. In ihnen bewahrten Frauen Spiegel und Kosmetika wie *sindur*-Zinnoberpulver, Russ und *alta*-Farbstoff zum Beizen von Mustern auf Hand- und Fussflächen auf. Ausserdem, so wird in Navrangpur versichert, habe man früher aus Lackdrähten Ketten hergestellt, mit denen des Rajas Palast für das Dussera-Fest verziert wurde. (Es ist wahrscheinlich, dass der berühmte «Wachspalast» im Mahabharata-Epos in Wirklichkeit ein leicht entflammbarer Lackpalast gewesen ist!) Und schliesslich seien früher auch *camar*-Wedel aus feinen Lackfäden hergestellt worden: Yak-Schwänze seien ja in dieser Gegend nicht erhältlich gewesen, darum habe man sie aus Lack imitiert. (Im westlichen Indien nimmt man Kiele von Pfauenfedern, die eine ähnliche Form und Farbe haben.)

Auch überzieht man kleine Tonfiguren, lokal *kundhei* genannt, mit Lackmustern. Heute werden sie als lustige Dekorationsobjekte verkauft. Früher sollen sie bei der *kunda kundhei amavasya*-Zeremonie (Juli/August) verwendet worden sein. Kinder luden sie in ihre Wägelchen und zogen damit durch die Strassen. Es soll auch Wettbewerbe um besonders reizvoll geschmückte Spielsachen gegeben haben.

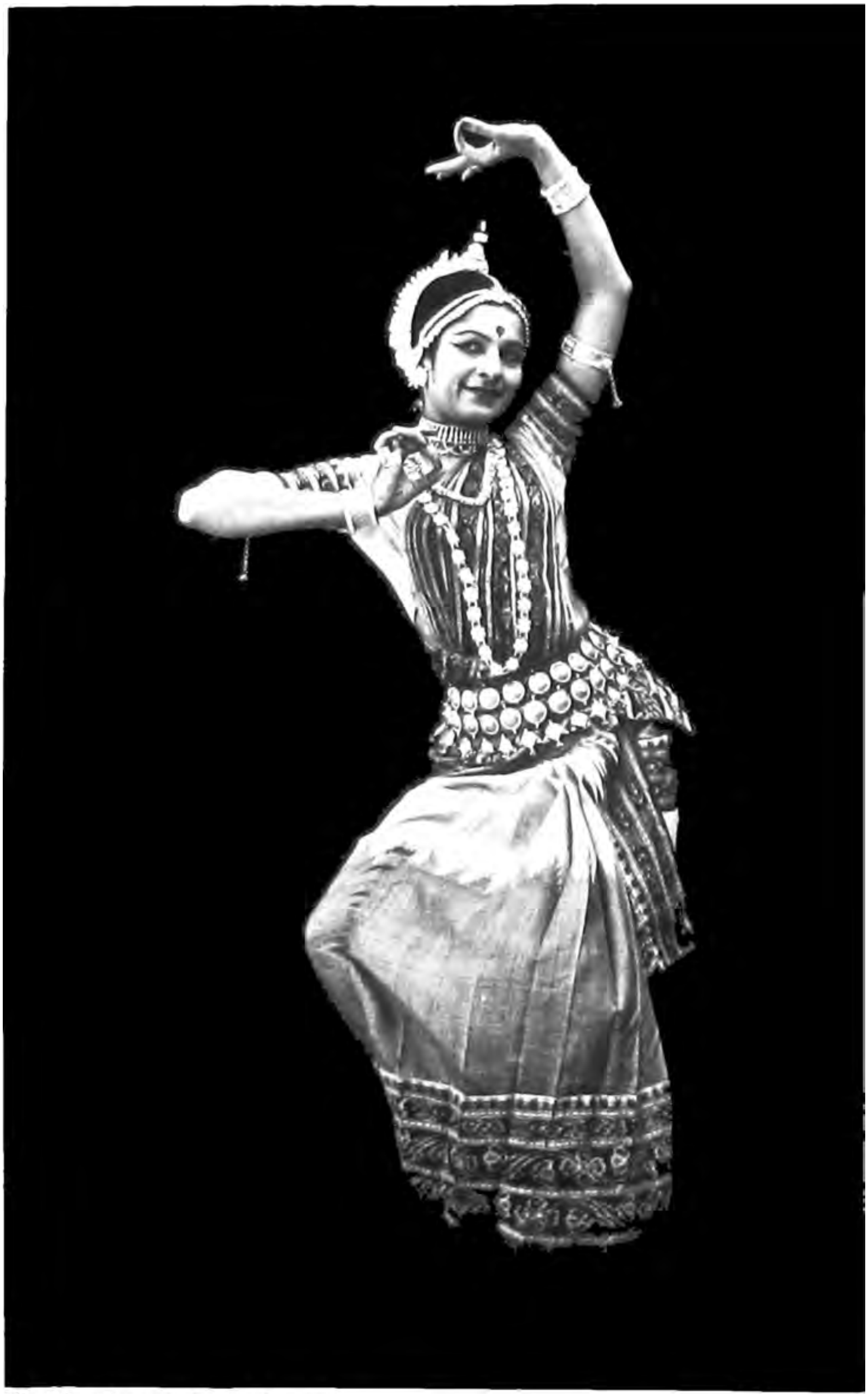


772



774

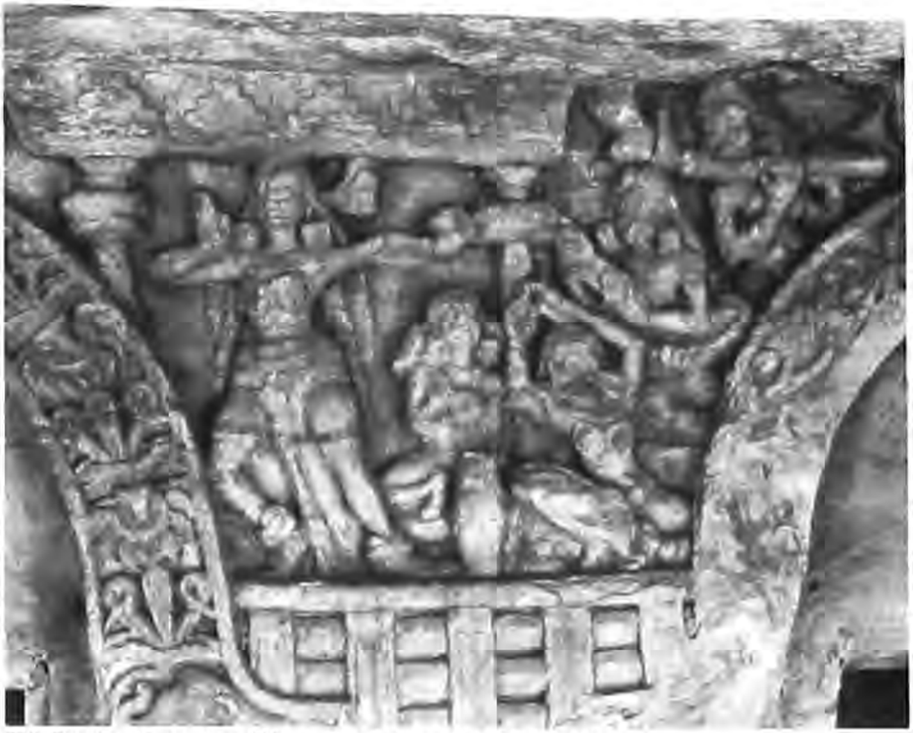
772–774 Lackieren von Korben. Navrangpura (Koraput-D.)



776. Odissi-Tänzerin Sanjukta Panigrahi

Klassischer Tanz

von Eberhard und Barbara Fischer in Zusammenarbeit mit D. N. Patnaik



776 Relief mit Tänzerin und Musikanten. Udayagiri bei Bhubaneswar

Odissi oder Orissi, der klassische Solotanz von Orissa, mag, wie Kapila Vatsyayan (1974: 34) schreibt, den Anspruch erheben, einer der ältesten Tanzstile Indiens zu sein, da für ihn früheste archäologische Belege, die Reliefs von Udayagiri, Zeugnis ablegen. Aber es hat lange gedauert, bis diesem Tanzstil ein eigener Platz, gleichrangig anderen Tanzformen Indiens, zugestanden worden ist. Dass Odissi heute in Indien diese Anerkennung und Wertschätzung erfährt, geht auf die Bemühungen und Verdienste einzelner Tänzerinnen und besonders ihrer Gurus zurück (Pankaj Charan Das, Kelucharan Mahapatra, Debu Prasad Das). Publizistisch von grosser Bedeutung aber war ein Heft der indischen Kunstzeitschrift Marg (Bd. 13, Nr. 2 von 1960) mit Beiträgen von Ch. Fabri, P. Misra, M. Khokar, S. R. Sharma, H. Mahtab, D. N. Pattnaik, M. Mansinha und N. Bose, das Odissi in Indien allgemein bekanntgemacht hat. Zusätzliche Information, vor allem zum musikalischen und technischen Aspekt, bietet E. Bhavnani (1965: 49–55). Eine exzellente Zusammenfassung der Fakten über Odissi-Tanz stammt von K. Vatsyayan (1974: 34–39), eine vor allem historische Fragen erläuternde Monographie von D. N. Patnaik (1971).

Für die Geschichte des Odissi-Tanzstils ist folgendes wichtig: In den Reliefs von Udayagiri (etwa 2. Jh. v. Chr.) sind Tänzerinnen dargestellt, die zur Musik eines kleinen Orchesters wohl für ein Publikum tanzen. – Das berühmte *natya sastra*-Lehrbuch, wohl aus dem 4. Jh. n. Chr. von einem *bharata* oder Tanzlehrmeister verfasst, erwähnt einen eigenständigen Tanzstil in Odhra Magadha, also der Gegend des heutigen Orissa. – Auf den Skulpturen der Tempel von Orissa sind seit dem 7. Jh. häufig tanzende Götter (Siva, Ganesa u. a.) und Tänzerinnen in markanten Körperhaltungen zu erkennen. – Eine erstaunliche Zahl von Tanzlehrbüchern ist erhalten geblieben, viele heute im Besitz vom Orissa State Museum in Bhubaneswar oder von D. N. Patnaik, dem Sekretär der Akademie für Tanz in Orissa. Die bedeutendsten Texte sind wohl Abhinaya Candrika (17. Jh.), Natya Manorma (Anfang 18. Jh.) und Abhinaya Darpana Prakasa (Ende 19. Jh.). Leider sind sie alle bislang nur in indischen Sprachen publiziert oder sogar nur auszugsweise bekannt. – Der Tanzstil von Orissa wurde in den vergangenen Jahrhunderten vor allem von den Mahari genannten Tänzerinnen des Jagannatha-Tempels in Puri und von den Gotipua-Solotanzknaben vorgeführt. An einigen Fürstenhöfen von Nord-Orissa wurde auch noch der kriegerische Chautanz gepflegt, im Süden existierten noch andere, im 19. Jh. allerdings recht dekadent gewordene Stile. – Aus Mangel an verständnisvoller Förderung sind diese Traditionen aber zur Zeit der britischen Verwaltung vor allem seit der Mitte des 19. Jh. so geschwächt worden, dass sie zu Beginn unseres Jahrhunderts zum Erliegen kamen bzw. nur noch in kümmerlicher oder weitgehend entstellt-süsslicher Form existierten. Der heutige Odissi-Tanzstil ist eine Revitalisation dieser Tanztraditionen für die Bühne auf Grund von Können, das ehemalige Gotipua-Knaben als Tanzlehrer Mitte unseres Jahrhunderts noch besassen, durch Studium der oben erwähnten *natya sastra*-Texte oder Tanzlehrbücher und schliesslich durch Beachtung der klassischen Skulpturen an den Tempeln. Es ist aber wohl kein Zufall, dass alle bedeutenden Odissi-Tänzerinnen mit einer Grundausbildung in *bharat natyam* (der Tanzstil von Tamil Nadu) ausserhalb von Orissa ihre Karriere begonnen haben.

777 Relief Tanzer und Musikanten. Parasuramesvara-Tempel

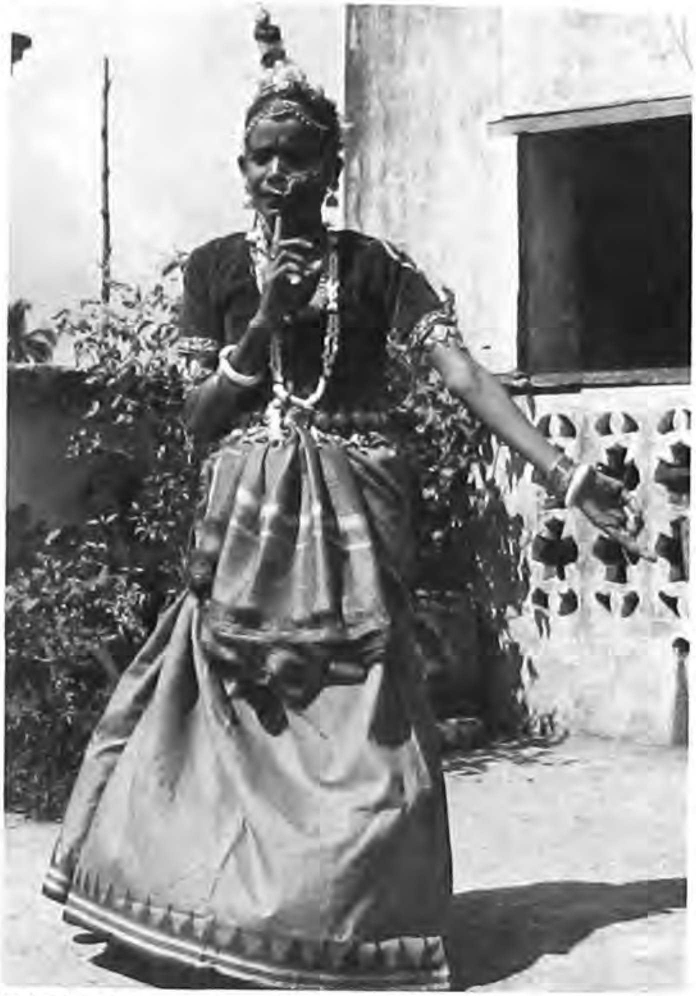
778 Relief Tänzer und Musikanten. Ratnagiri (Cuttack-D.)

Mahari

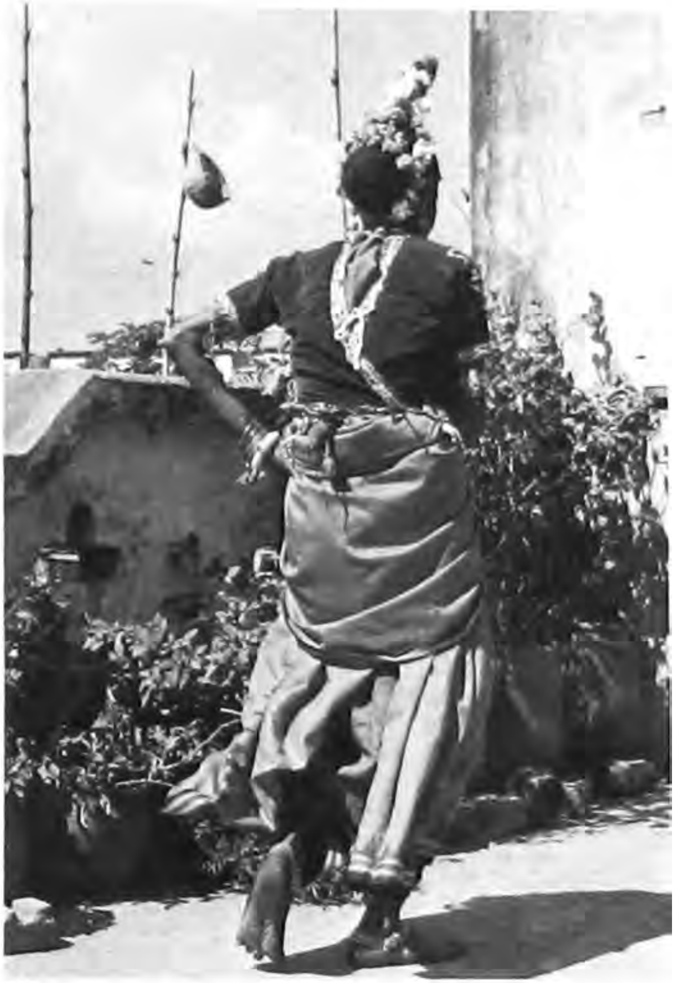
Mahari werden die *devadasi*-Tempeltänzerinnen von Orissa genannt. Sie gehören hauptsächlich zu den visnuitischen Tempeln, insbesondere zum Jagannatha-Tempel von Puri. Es soll aber auch an Sakti-Schreinen wie demjenigen der Göttin Mangala in Kakatpur (Puri-Distrikt) oder im Tempel von Khambakul (Cuttack-Distrikt) Tänzerinnen geben, die als *dari* oder *darika*, d.h. Prostituierte, bekannt sind. Sie tanzen nicht mehr im Tempel, sondern nur noch bei sozioreligiösen Anlässen. Auch die *guni* genannten Tänzerinnen von Süd-Orissa haben seit Generationen die Verbindung zu den Tempeln gelöst und haben nur noch vor den Fürsten und reichen Landbesitzern getanzt und gesungen. Aber spätestens seit den vierziger Jahren sind sie verschwunden. Und schliesslich, heisst es, seien die Vorfahren der Gandharva-Kaste als Tänzerinnen aus dem westlichen Indien über Benares nach Orissa gekommen. Aber sie haben ihre traditionelle Beschäftigung seit langem aufgegeben.

Seit wann es in Orissa Tempeltänzerinnen gibt, ist unbekannt, sicher seit dem 10. Jh., als in sivaitischen Tempeln Tänzerinnen angestellt worden sind.

Die weibliche Dienerschaft eines Tempels wird in Orissa als *mahari* bezeichnet. Sie unterteilt sich dann in Gruppen mit verschiedenen Dienstverpflichtungen. Die Tänzerinnen heissen *nacuni*, die Sängerinnen, die im Tempel selbst auftreten, *bhitara gauni* und diejenigen, die nicht im Allerheiligsten zugelassen sind und draussen singen, *bahara gauni*. Die *gaudasani* wedeln dem Gott zu. Tänzerinnen und Sängerinnen werden traditionellerweise von Männern als Instrumentalisten begleitet. Diese spielen die *vina* als Melodie-



779, 780 Mahari in traditionellem Kostüm. Puri



780

instrument, *mardala,* Trommel, und *gini,* kleine Zymbeln, als Rhythmusinstrumente.

Die heute lebenden Mahari der älteren Generation – so Gurumata Harapriya devi – haben in ihrer Jugend noch im *nata mandira* des Jagannatha-Tempels regelmässig getanzt. Aber seit etwa 40 Jahren ist diese Tradition unterbrochen worden, so dass die im folgenden geschilderten Bräuche der Vergangenheit angehören.

Die Mahari wohnen in einer nach ihnen genannten Strasse (die im Volksmund allerdings weniger schmeichelhaft bezeichnet wird). Früher mussten zwei Wächter die Mahari-Mädchen von ihren Wohnungen zum Tempel begleiten und auf züchtiges Verhalten achten; den zum Tempel gehörenden Maharis war der Umgang mit Männern verboten. Sie gehörten zu einem festgefügten Berufsstand durch Adoption. Mädchen aus armen oder verarmten Familien wurden von alternden Mahari-Frauen als Töchter angenommen und ausgebildet. Mit einer schlichten Zeremonie wurden sie mit der Gottheit vermählt und erhielten ein Stoffstück vom (oder aus dem) Kultbild um den Kopf gebunden. Damit begannen sie ihren Beruf: Täglich mussten sie nach einem reinigenden Bad sich in einen frischen Seiden-Sari hüllen, ein rotes Zeichen auf die Stirn malen und in Anwesenheit vom Rajaguru, dem Vertreter des Königs von Puri vor dem Kultbild im Tempel tanzen. Dieser stand mit seinem goldverzierten Stab neben ihnen und achtete auf die Qualität und Einhaltung der *sastra*-Texte. Die Mahari begrüssten zunächst die Gottheit, dann den Rajaguru ehrerbietig, bevor sie zu tanzen beginnen durften. Dabei sollten sie die im Tempel Anwesenden nicht anschauen.

Es heisst, dass die Mahari bei den Morgenopfern im *nata mandira* den *nritta,* reinen Tanz, vorgeführt haben. Abends wurde im Sanktum getanzt, nachdem die Gottheit ihre Nahrungsopfer erhalten hatte, bzw. bevor sie zur Ruhe gebracht wurde. Die Mahari tanzten dann zu Gitagovinda-Liedern *nritya,* darstellenden Tanz.

Die Mahari des Jagannatha-Tempels von Puri hatten früher pachtfreies Land von der Tempelverwaltung zugeteilt bekommen. Diese Felder lagen in der Umgebung von Konarak. Ferner erhielten sie genügend Nahrung von den täglichen Tempelopfern, *khei,* so dass sie keine eigenen Küchen zu unterhalten hatten.

Das Tanzkostüm der Mahari besteht traditionellerweise aus einem roten *tassar*-Seiden-Sari, der mit einem *kumbha*-Dreiecksmuster am Rand verziert ist und keine *Ikat*-Muster aufweist, und einen roten Schal, *nibibandha,* der darüber um die Taille gebunden wird. Sein Endstück bauscht sich vor dem Bauch (s. auch Patnaik, 1971: Abb. S. 96). Die Beine sind also einzeln nicht zu sehen, wenn die Mahari tanzt. Dazu wird eine enganliegende *kancula*-Bluse aus rotem, mit appliziertem Goldfaden besticktem Samt mit V-Ausschnitt und kurzen Ärmeln getragen, die die Brüste herabdrückt. Sie wird am Rücken geschlossen und um die Taille gebunden. Die Mahari trägt einen *jhoba*-Gürtel, auf den Silberscheiben genäht und kleine Silberanhänger geheftet sind. Ähnliche Bänder schmücken den Oberarm. Die Handgelenke zieren silberne Armringe mit Schraubverschlüssen, die Fussknöchel Silberkettchen, um den Hals trägt die Mahari verschiedene Ketten und Blumengirlanden. Im Ohrläppchen sind blütenförmige Ringe eingesteckt, die mit Kettchen um die Ohrmuschel zusätzlich befestigt sind. Der grosse, rechts getragene Nasenring ist mit Perlen besetzt und wird mit einem ähnlichen Silberband zur Schläfe gespannt, wo er an dem Stirnschmuck befestigt ist. Dieser zieht von den Ohren am Haaransatz zum Scheitel, wo er von einem Anhänger abgeschlossen wird. Ein weiteres Band liegt über dem Scheitel. Das Haar ist als Zopf hochgesteckt und mit frischen Blüten verziert worden. In Puri meinen die Mahari, dass ihre Kleidung aus Südindien stamme und von dortigen *devadasi*-Tempeltänzerinnen übernommen sei.

Wie umfangreich das Repertoire der Mahari vor 50 Jahren gewesen ist, kann man nicht mehr sagen. Es ist wahrscheinlich, dass die heutigen Gurumata in Puri auch von Aufführungen moderner Odissi-Tänzerinnen gelernt haben. Doch scheinen die Mahari sowohl *nritta,* reinen Tanz, als auch *nritya,* darstellenden Tanz, beherrscht zu haben. Wie weit sie auch selbst gesungen haben, ist unklar. Einen interessanten frühen Bericht über Mahari-Auftritte im Tempel von Puri findet man in der Bengal District Gazetteer aus dem Jahre 1908 (102–104): «... In der Säulenhalle belebt eine Gruppe von Tanzmädchen die Ruhezeit der Gottheit mit luftigen Drehbewegungen... Ein Mädchen führt zur Begleitung einer kleinen Trommel einen altertümlichen Tanz auf, wenn Jagannatha seine Morgenmahlzeit *(sakal dhupa)* erhält. Aber dies wird nicht als wesentlicher Teil der Zeremonie angesehen, und ihr Fehlen hat keinen Einfluss auf den Verlauf. Und nachts wieder, wenn alle Zeremonien zu Ende sind, kommt nochmals eine der Tänzerinnen (nachdem sie gebadet hat, wie spät auch immer es sein mag) und singt ein Lied in Gegenwart der Gottheit. Würde eines der Mädchen das innere Heiligtum bei einer anderen Gelegenheit als diesen beiden Anlässen betreten, würde der Raum als befleckt gelten... Am Geburtsfest *(janam)* der Gottheit wird die eigentliche Geburt lebendig in einer Zeremonie dargestellt, bei der der Priester die Rolle des Vaters und eine Tänzerin diejenige der Mutter von Jagannatha übernimmt...»

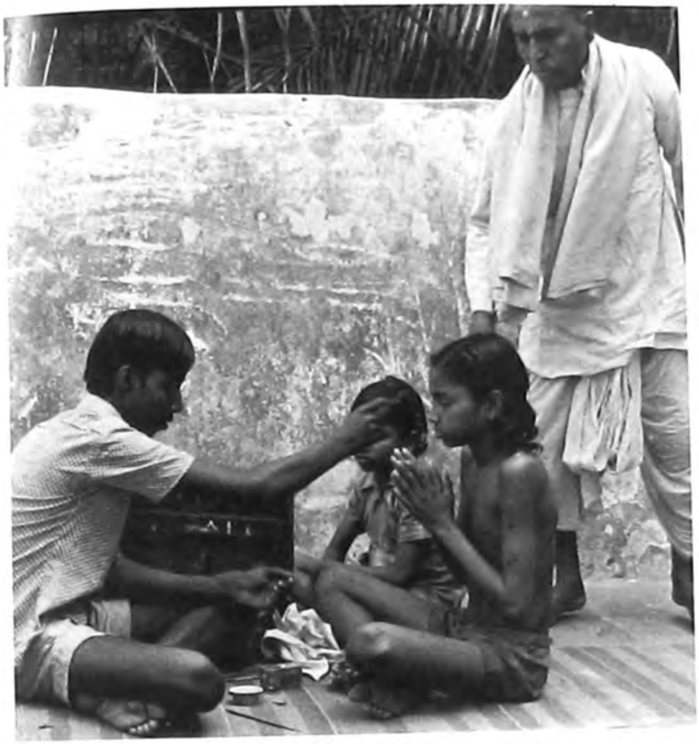
Gotipua

Gotipua sind Knaben, die, als Tänzerinnen gekleidet und geschminkt, zur Unterhaltung ausserhalb der Tempel tanzen. Der Ausdruck kommt von *goti,* einzeln und *pua,* Knaben. Gotipua sind somit immer Solotänzer.

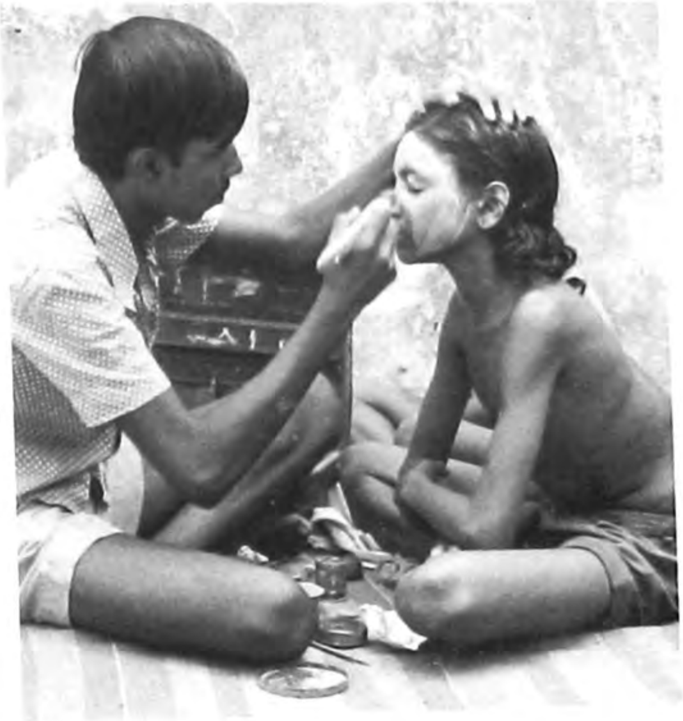
Es ist anzunehmen, dass in der Nachfolge von Caitanya, dem bedeutenden visnuitischen Heiligen, die Doktrin des *sakhi bhava,* d. h. der Selbstdarbietung als weibliches verehrendes Wesen an den Gott Krisna, in Orissa heimisch wurde. Weil die Gaudiya Vaisnava-Mönche die Teilnahme von Frauen an ihren Sitzungen verboten, ist es wahrscheinlich, dass durch sie auch die Institution der Gotipua eingeführt wurde. Diese Tanzknaben treten nicht im Tempel selbst auf – ein Feld, das den Mahari überlassen blieb –, sondern im Tempelhof vor einem religiös motivierten Publikum.

Da im 17./19. Jh. die Dichter von Orissa eine enorme Zahl an Liedern gedichtet haben, die Gott Krisna geweiht waren, die sehnsüchtige Liebe des Menschen zur Gottheit zum Inhalt hatten, wurden die Gotipua ein beliebtes Mittel der religiösen Gruppen, ihre Botschaft gesungen und getanzt einem grösseren Publikum eindrücklich vorzuführen. Besonders während Festen oder anderen Zusammenkünften von Menschenmengen, wurden die Gotipua zu den *matha*-Institutionen gerufen, um dort bei der Verbreitung der *bhakti*-Lehre mitzuwirken.

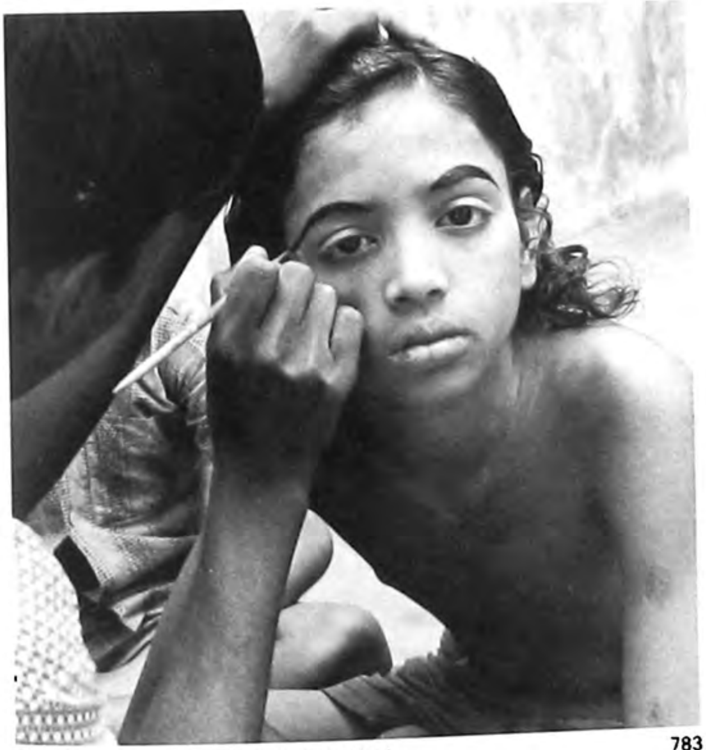
Eine zweite Funktion haben aber die Gotipua noch zu erfüllen, was in ihrer anderen Bezeichnung als *akhadapila* zum Ausdruck kommt. *Akhada* sind Turnhallen, die zur Ertüchtigung der städtischen Jugend dienen. König Ramachandradeva soll im ausgehenden 16. Jh. in Puri dafür gesorgt haben, dass in jeder Strasse ein solches Gymnasium eingerichtet wurde, weil er die Sportlichkeit und Kriegstauglichkeit der heranwachsenden Männer fördern wollte. Hier wurden Ringkämpfe aus-



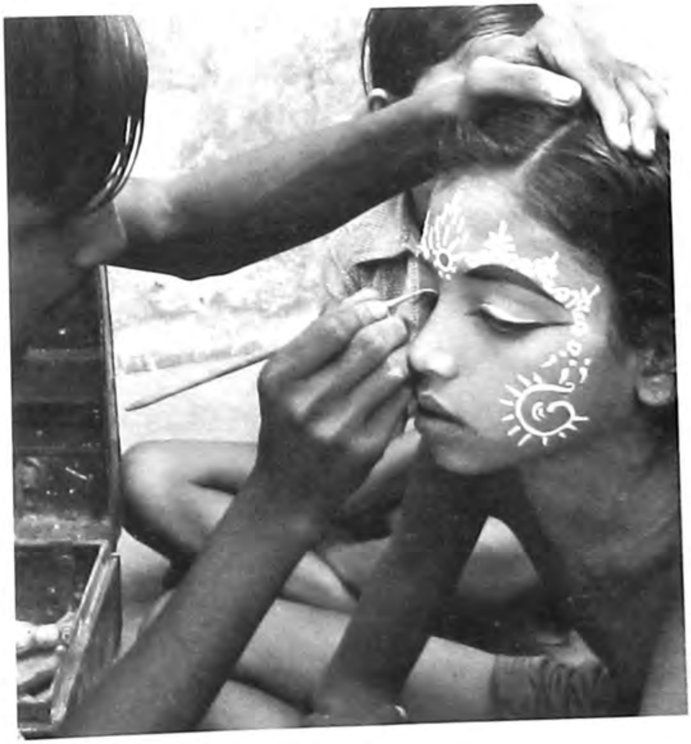
781



782

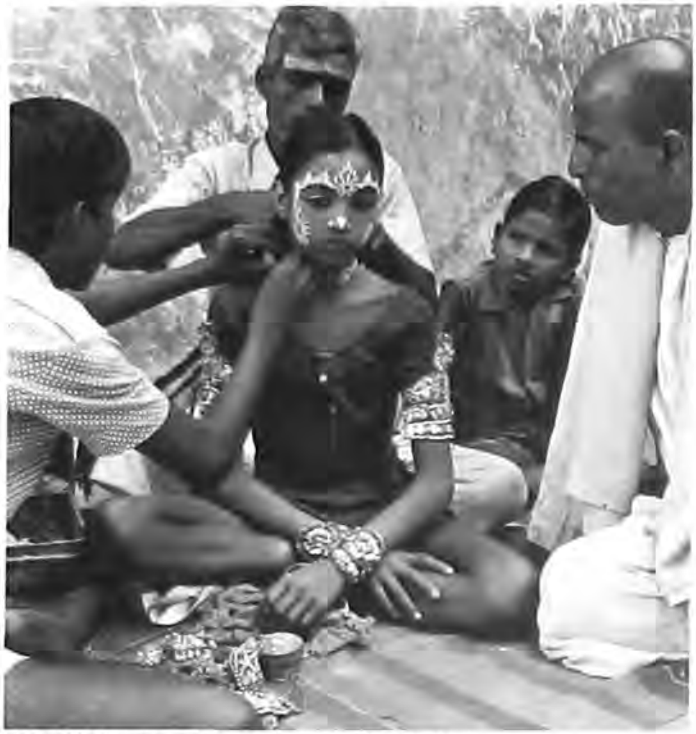


783

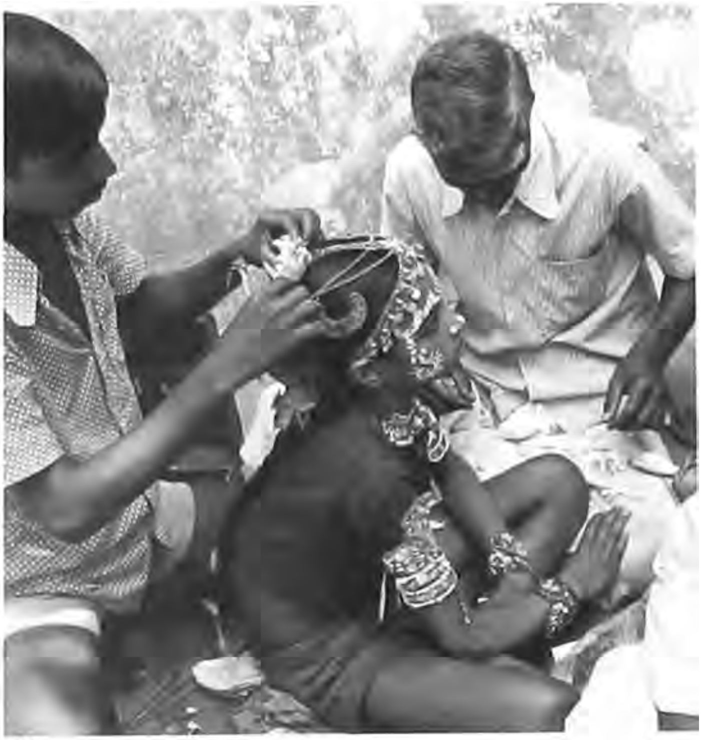


784

781–784 **Schminken eines Gotipua. Puri**



785–788 Kostumieren eines Gotipau-Tänzers. Puri



786

getragen und gymnastische Exerzitien durchgeführt. Gotipua-Tänzer haben hier ihr Training empfangen.

Insbesondere die athletischen oder auch akrobatischen Körperbiegungen des *bandha nrutya*, die eigentlich kein Teil des Gotipua-Tanzprogramms sind, wurden als Schaustücke dazugenommen. Es sind kaum tänzerische Bewegungen, sondern einzelne äusserst schwierige Körperbiegungen, die auch nach langem Üben, Massagen usw. noch schmerzhaft sind. Sie werden meist als Dreingabe an einen Auftritt noch vorgezeigt.

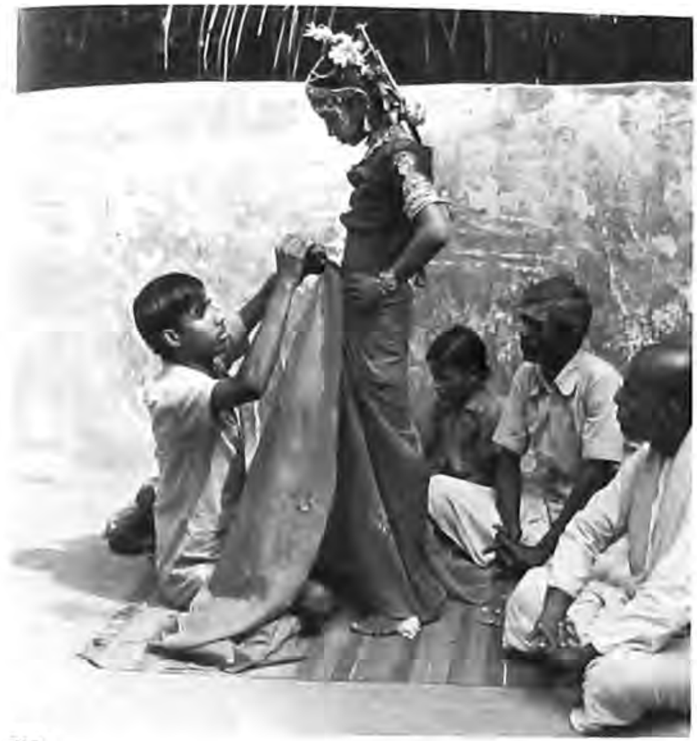
Die Gruppe um einen Gotipua-Tänzer besteht aus einem Guru, der als Tanzlehrer und auch Sänger den Aufführungen vorsteht, einem *mardala*-Trommler, einem Zimbelspieler und einem Helfer. Solch eine Gruppe zieht dann über Land, wenn sie nicht im eigenen Ort benötigt wird, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Alle Tanzmeister Orissas waren in ihrer Kindheit selbst Gotipua. Da diese mit Kopfstimme singen müssen, treten sie meist nur bis zur Pubertät vor dem Einsetzen eines Stimmbruchs auf, beenden somit ihre Tänzerkarriere mit etwa 14 Jahren.

Gotipua-Buben beginnen ihr Training unter einem Guru mit etwa sieben Jahren. Sie nehmen schon bald an den Auftritten der älteren Tänzer teil und lernen sowohl durch Üben als auch durch häufiges Zuschauen. Insgesamt heisst es, dass der Stil sich in Orissa in den letzten Jahren durch Filmmusik und den im Süden beheimateten, übel beleumdeten *sakhi naca*-Tanz verändert habe und es heute nur noch sehr wenige traditionelle Gruppen gibt.

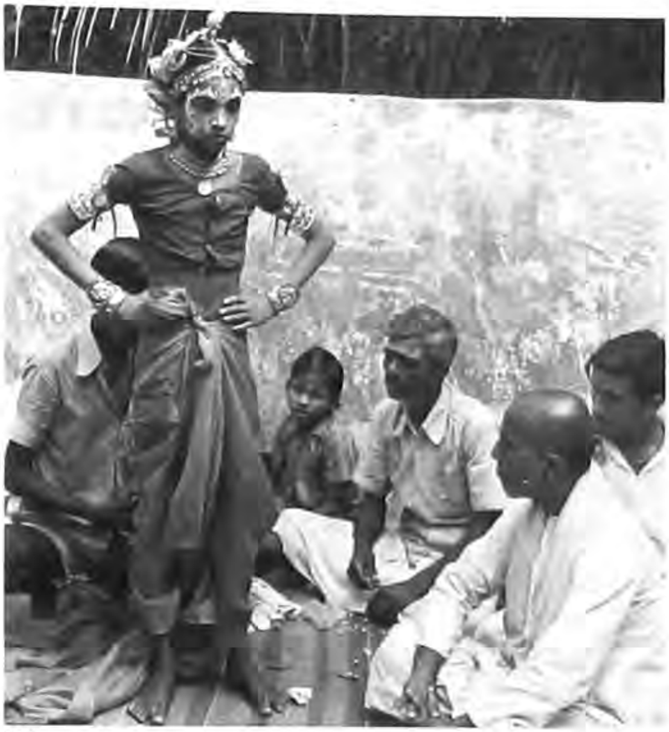
Im folgenden schildern wir den Auftritt eines exzellenten Gotipua in Puri. An der Aufführung haben teilgenommen. Dr. Damodar Hota und Barbara und Eberhard Fischer.

Die Gotipua-Gruppe stammt aus Kapileswarpur im Puri-Distrikt, gehört zum Bhagavati-Hof, der Parampura-Tradition, wie sie in Puri-Stadt gepflegt wird. Sie tritt üblicherweise im Panchamukhi-Tempel ihrer Stadt auf. Der Guru Pandit Harihar Kar wird von einem Sänger Fakirchand Mahapatra, dem Trommler Satyanarayan Kar, dem Assistenten Rabindranath Kar unterstützt. Der Gotipua heisst Vansidar Bari, der noch lernende Knabe Rabindranath Pradhan. Auch wenn Beschreibung und Bilder dem rührenden Ernst des Tanzknaben in keiner Weise gerecht werden, so möge voraus gesagt werden, dass für uns dieser Vormittag in Puri zu einem der eindrücklichsten Erlebnisse in Orissa gehört.

Der Gotipua hat sich im Schneidersitz vor den etwa 18jährigen Assistenten des Guru niedergelassen, das Hemd ausgezogen, die Hände gefaltet und lässt nun alles ein wenig müde, gelassen, über sich ergehen. Hinter ihm sitzt der kleine Junge, der nur selten teilnahmsvoll zuschaut. Der Guru bringt



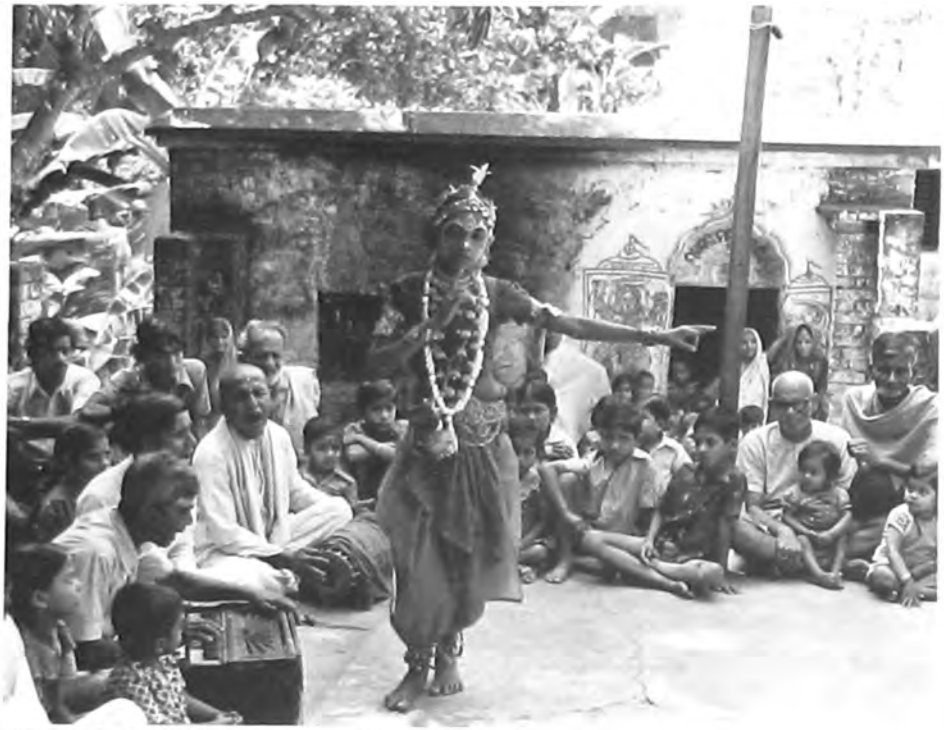
787



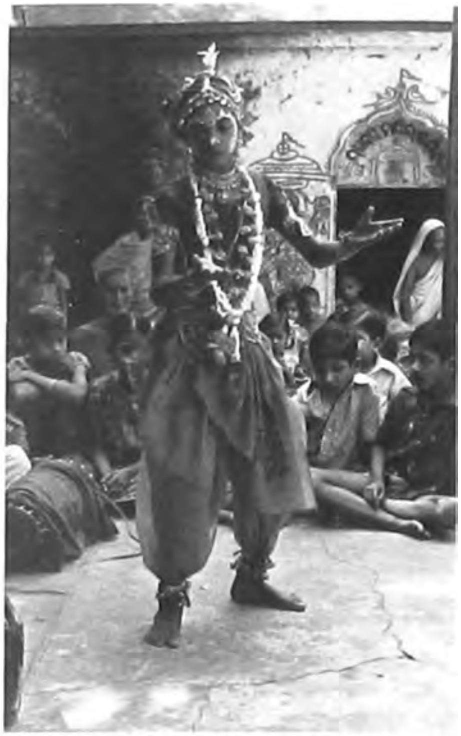
788

ein Gefäss mit Wasser, das er im Tempelbrunnen gefüllt hat. Der Assistent mischt damit Farbpulver an und streicht mit einem dicken Pinsel den rosa Ton über das Gesicht des Knaben. Mit einem Tüchlein reibt er überschüssige Farbpartikel ab. Mit einem Pinsel zieht er zunächst die Augenbrauen schwarz nach, umreisst die Augen, schwärzt die Wimpern und verlängert die äusseren Augenwinkel; auf die Stirn malt er einen grossen roten Tupfen, zieht dann die Lippen im selben Ton nach, wobei er die Oberlippe merklich vergrössert. Mit weisser Farbe umrahmt er das *candlo*-Zeichen auf der Stirn, umpunktet es und streut Silbertinsel in die noch flüssige Farbe, der darauf glitzernd hängenbleibt. Über Stirn und Wangen zieht er weitere Linien, schminkt die Augendeckel hellblau, verziert auch die Nase mit weissen Ornamenten, wozu die erwachsenen Männer der Gruppe noch Ratschläge erteilen, so dass die Wangenmuster noch ein wenig üppiger gestaltet werden. Dann bemalt man noch die Hände mit roter Farbe, und der Gotipua kann ein blaues Blüschen anziehen, während der Assistent das Schminkköfferchen packt. Dem Gotipua werden die langen Haare gekämmt und streng aus der Stirn nach hinten gebürstet. Am Hinterkopf wird noch ein falscher Haarzopf angebunden. Der Assistent bindet ihm die Armbänder um Oberarm und Gelenke, legt ihm mehrere Halsketten um, einen Haarschmuck auf Scheitel und Haaransatz, während der Harmoniumspieler den langen Zopf flicht. Frische Blumen werden zu Girlanden aufgezogen, getrocknete Blüten auf Nadeln aufgespiesst und ins Haar gesteckt. Dann erhebt sich der Gotipua und erhält von dem am Boden sitzenden Assistenten einen türkisfarbenen Seidensari angezogen. Dieser wird vor dem Bauch geknotet, die Enden zwischen den Beinen durchgezogen, so dass die Knie und Waden verhüllt und nur die Füsse gut sichtbar sind. Darüber wird ein tüllartiges Stoffstück drapiert, um den Bauch ein breiter Gürtel gelegt, um die Schultern roter Tüll geschwungen und an der Taille fixiert. Der Kopfschmuck wird nochmals auf seine Festigkeit kontrolliert, teilweise nachgesteckt, bevor dem Gotipua weitere Ketten von weissen und gelben Blüten um den Hals gelegt werden. Schliesslich bindet sich der Gotipua die Rasselschnüre um die Fussgelenke und ist zum Tanzen bereit.

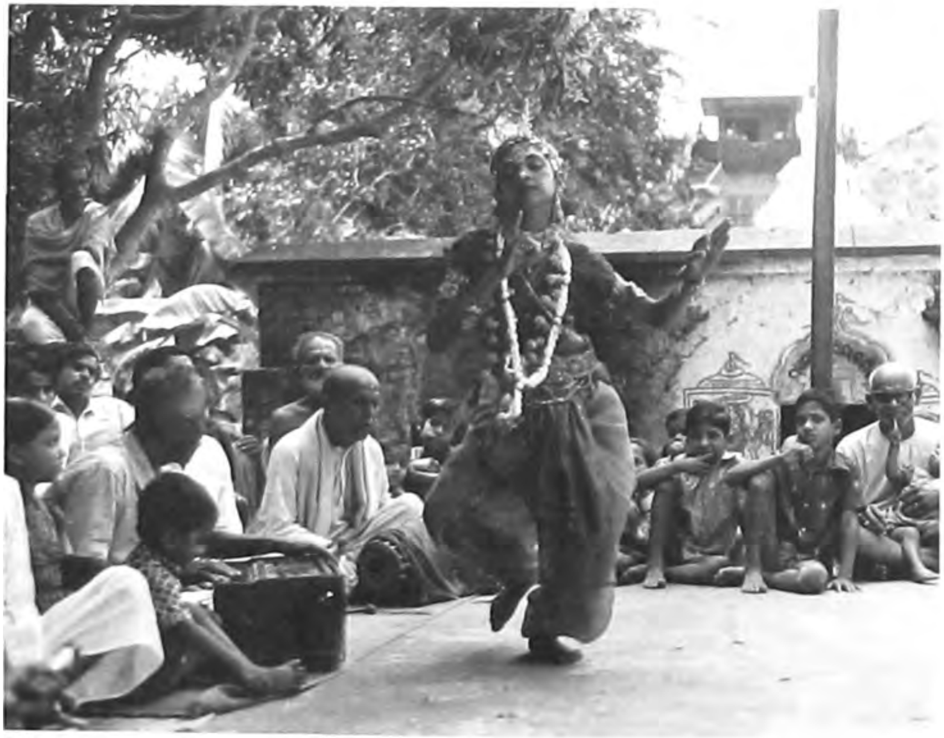
Die Tanzvorführung beginnt der Gotipua stehend, die rechte Hand am Kinn, die linke waagrecht ausgestreckt, die Fingerspitzen gesenkt. Mit den Hüften schaukelnd, geht er mit kurzen Schrittfolgen im Kreis; dann werden die Bewegungen ausladender, und die Hände formen verschiedene Gesten. Auch die Fussarbeit nimmt zu, Sprünge werden eingeführt, und immer, wenn er wieder etwas ausruht,



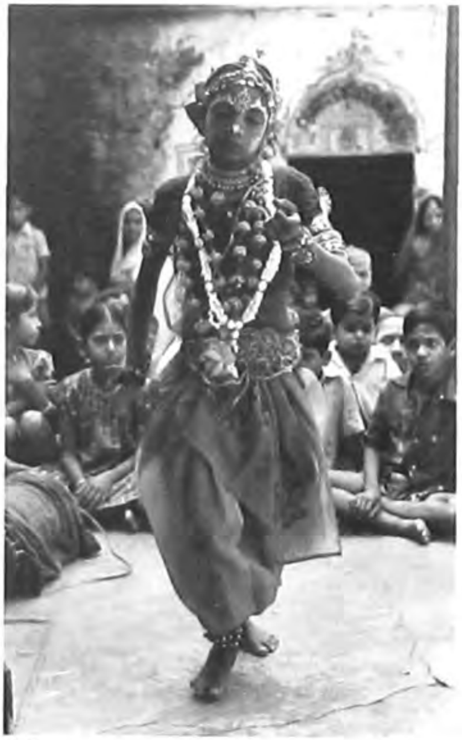
789–796 Tanzauftritt eines Gotipua in Puri



790



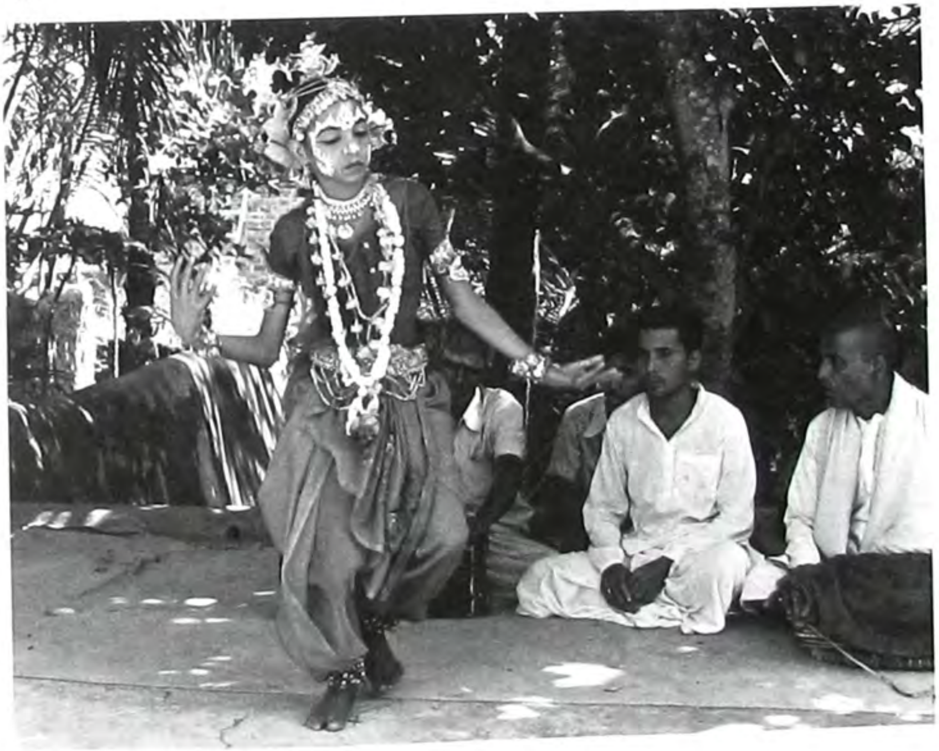
791



792

793

794



795

796

schreitet er, mit der Hüfte schaukelnd, den Kopf nach vorn wackelnd im Kreis. Bei den Sprüngen kann er sowohl auf die Ferse oder die Zehen treten, den Fuss abrollen oder flach und hart mit der Sohle aufschlagen.

Nach zwei reinen Tanzstücken folgt ein Stück, bei dem der Gotipua mit Kopfstimme auch singt. Zunächst hält er die rechte Hand an die Wange und führt nur mit der linken Handgesten aus, später aber arbeitet er mit beiden Händen. Allerdings haben diese *abhinaya*-Stücke weit weniger Sprünge oder sonstige Bewegungen als die reinen Tanzstücke.

Zum Abschluss zeigt der Gotipua dem Publikum noch einige *bandha nrutya*, akrobatische Körperbiegungen, die aber ohne Musik und ohne Übergänge wie gekonnte Posen von Bodengymnastik wirken.

Odissi-Tanz

Obwohl Odissi-Tanz von einer Solistin (seltener einem Solisten) auf einer Bühne getanzt wird, verleugnet er seine kultische Herkunft nicht: Odissi besitzt eine festgelegte Tanztechnik, ein spezifisches Kostüm, einen mehr oder minder fixen Aufbau einer Vorführung und damit auch ein Repertoire, was nur begrenzt Neuerungen erlaubt.

Musik

Für die Musik einer Odissi-Tanzveranstaltung ist ein Sänger wichtig, der sowohl devotionale Lieder als auch *raga* in klarer Form vortragen kann. Ihn unterstützt ein Flötenspieler, manchmal auch ein Geiger und ein *sitar*-Spieler. Der Trommler, oft der Guru oder Lehrer der Tänzerin, schlägt die *mardala*-Fasstrommel mit zweiseitiger Bespannung, am Boden sitzend, und stimuliert auch die «Fussarbeit» der Tänzerin mit rhythmischen Silben. Diese *ukutta* genannten Rhythmusgedichte mit unterschiedlichen Lauten sind eindrucksvoll, vor allem wenn sie hart und schnell der Tänzerin entgegengeschleudert werden. Ein Beispiel (nach Bhavnani, 1965: 51):

> Kadtak, ta Jhenu, ta Jhenu tak jhen
> jhen kita kukandari,
> Ta Jhenu ta kad tak jhenu ta aa
> Ta Jhenu ta kad tak jhenu ta aa,
> Ta Jhenu ta kad tak jhenu
> Tingine dha, thingine dha,
> Dha gadi ghene dha.

Kostüm

Die Angaben im *abhinaya candrika*-Text gelten als Kostümvorschriften für eine Odissi-Tänzerin. Nach diesem muss der verwendete Sari 9 Yard lang und aus leuchtend gefärbter *tassar*-Wildseide sein. Vermutlich ist ein *patao*-Sari gemeint. Dieser soll mit seiner Mitte um die Hüfte gelegt sein, kann vor dem Bauchnabel geknotet und die beiden Stoffhälften dann symmetrisch zwischen den Beinen durchgezogen oder aber mehrmals um Hüfte und Beine geschlungen werden, um schliesslich über Rücken, rechte Schulter und Brust zu laufen und unter einem zusätzlichen Schurz *(nibi bandha)* fixiert zu sein. Dazu wird eine Bluse mit knappen Ärmeln getragen und sollte eigentlich noch ein Schnurgürtel *(jhoba)* umgelegt werden. Häufig wird heutzutage ein kürzerer Sari verwendet und ein drittes Tuch über die Schulter gelegt.

Die Liste der einzelnen Schmuckstücke, die der Text für eine Tänzerin vorschreibt, ist so lang, dass selbst traditionelle Guru nicht auf Einhaltung aller Vorschriften bestehen. Wichtig ist der breite Gürtel mit Silberplättchen, *bengapatia* genannt, eine oder auch mehrere Halsketten, ein Silberband aus beweglichen Gliedern, das am Oberarm festgebunden wird, ein breiter Armring an jedem Handgelenk, Ohrringe, eine Kette entlang dem Stirnbogen und auf dem Scheitel. An den Fussknöcheln werden Stoffbänder mit aufgenähten Messingglöckchen getragen.

Das Haar wird auf drei Weisen frisiert: *puspacuda* ist ein mit Blüten verzierter Knoten, *ardhabakata* ein lockerer (Halb-)Knoten und *katibeni* ein schlangenartiger Zopf.

Auch das Make-up liegt fest. Ein zinnoberroter Punkt soll zwischen die Augenbrauen aufgetupft, ein Schönheitsfleck am Kinn und eine helle Ranke sollten über Stirn und Wangen gemalt sein. Hand- und Fussflächen werden mit einer hennaähnlichen Tinktur rot gebeizt.

Um sich anzukleiden, benötigt eine Tänzerin etwa zwei Stunden.

Technik

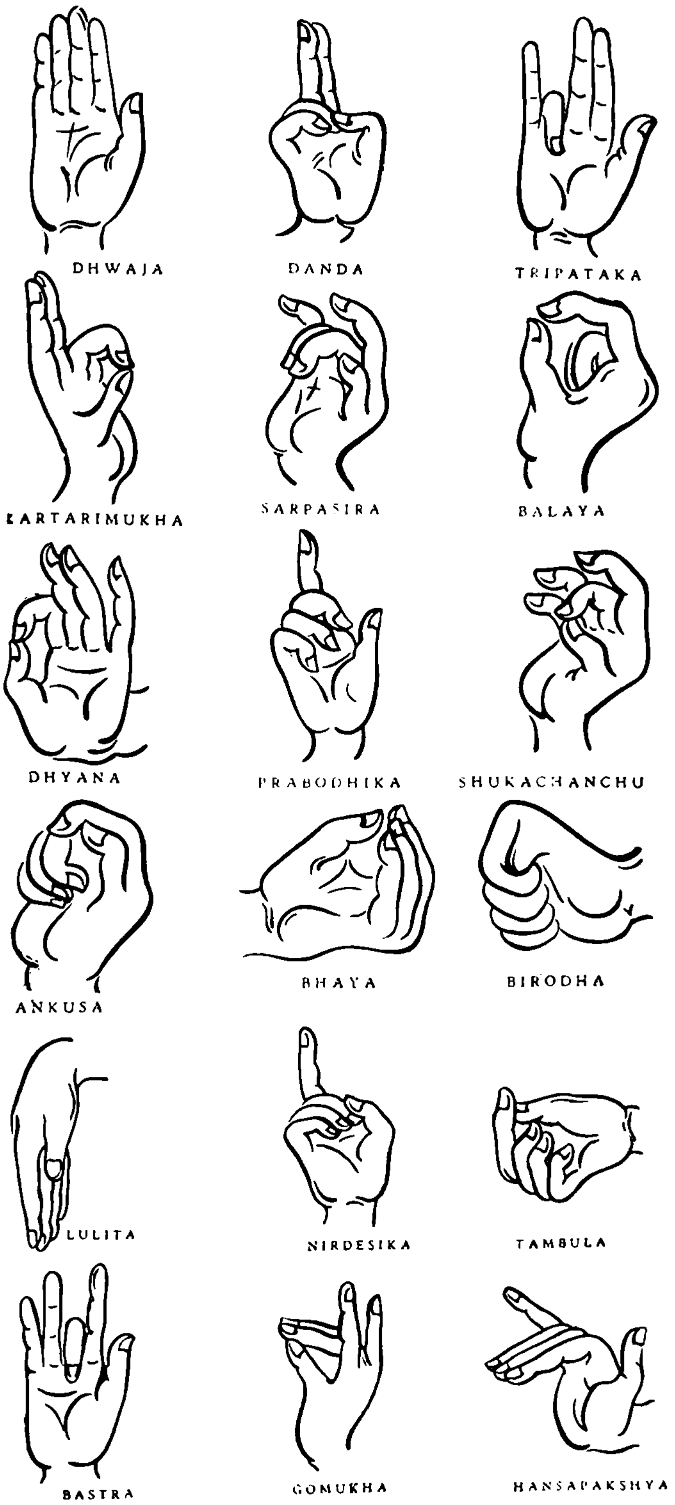
Um die Qualität einer Odissi-Tänzerin zu verstehen, muss man die Grundbegriffe ihres Tanzes, ihre «Technik», kennen. Im folgenden vereinfachen wir, wählen nur Typisches aus und beschränken uns auf das Grundsätzliche (was auch oft für andere indische Tanzformen gilt) wie auch auf das Spezifische des Odissi-Stils.

Die wichtigste Körperhaltung, den die Tänzerin in fast jeder Ruhestellung einnimmt, ist *tri bhanga,* die Dreierbiegung des Körpers. Sie wird (nur) im Odissi-Stil erreicht, indem die Hüfte nach aussen geschoben wird und auch leicht schräg steht, der Torso dagegen gebogen wird und der Kopf die Schrägrichtung des Unterleibs nochmals aufnimmt.

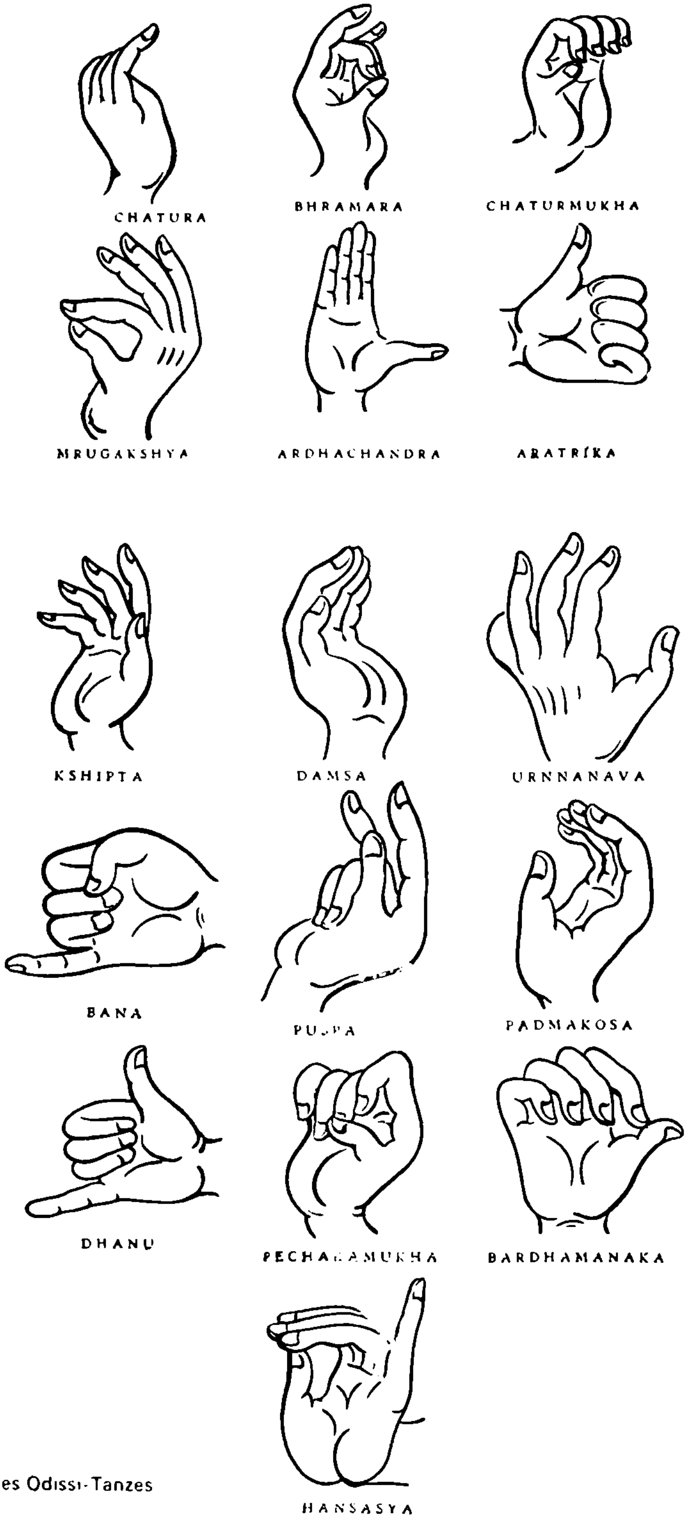
Bei allen Schritten schlagen die Füsse auf den Boden auf, meist nur mit der Ferse, seltener mit der ganzen Fläche oder abrollend von der Ferse auf die Zehen. Den Abschluss eines Tanzstückes markiert immer ein Sprung nach vorn, dann erfolgen noch einige Drehungen, und schliesslich trippelt die Tänzerin rückwärts auf ihren Fersen von der Bühne.

Zum Laufen werden acht verschiedene Fusshaltungen *(bhumi)* verwendet, so kann man Fuss vor Fuss setzen, sie seitlich oder auch schräg nach vorn versetzen, Halbkreise bilden usw. Hiervon unterschieden werden die Schreitarten *(cari).* Es gibt solche entlang der Erde und solche durch die Luft und dann kann die Tänzerin in alle Richtungen schreiten, dabei das Knie verschiedenartig biegen und so ein Schrittmuster ständig variieren, ohne dass der Oberkörper je sich verändert.

Auch Pirouetten *(bhaunri)* und Sprünge *(utha)* werden weidlich und vielfältig genützt, es kommen verschiedene Formen von Sitzen, Hocken, Kauern vor. Doch immer wieder fällt die Tänzerin auf einprägsame skulpturale Körperstellungen zurück, in denen sie dann für Sekunden verweilt. Diese *bhangi*-Haltungen des Odissi zeichnen sich durch eine angestrebte Lässigkeit aus, durch Betonung schräger Linien, wobei hier Präzision mit Anmut kombiniert sein muss.



797 Gesten des Odissi-Tanzes (Einzelhande)



798 Gesten des Odissi-Tanzes (Einzelhande)

Die Handstellungen *(hasta* oder *mudra)* sind einesteils dekorative Fingerhaltungen, andernteils drücken sie bestimmte Wörter aus. Es gibt 34 Handhaltungen für jede Hand, von denen 15 allgemein altes indisches Gestenrepertoire (des *natya sastra*-Textes) sind, sieben aus dem *abhinaya chandrika*-Manuskript Orissas stammen und zwölf von der Tradition der einstigen Gotipua übernommen sind. Hinzu kommen noch 22 (plus 4) besondere Doppelhandstellungen, von denen wiederum 14 klassischen Ursprungs, die restlichen lokaler Herkunft sind.

Diese Handstellungen werden nun einzeln oder kombiniert verwendet, um Begriffe symbolisch wiederzugeben. So sind Hunderte von einzelnen Wörtern kodifiziert, so dass eine Tänzerin einen gesungenen Text Wort für Wort in Gesten umsetzen kann. Einige Beispiele für dies Vokabular der Handhaltungen und Bewegungen (nach Bhavnani, 1965: 127ff.) mögen genügen:

Brahma: Der Gott wird durch eine Kombination von *chatura* mit der linken Hand und *hansasya* (Abb. 798) mit der rechten ausgedrückt, wobei beide Hände auf Brusthöhe nebeneinander stehen.

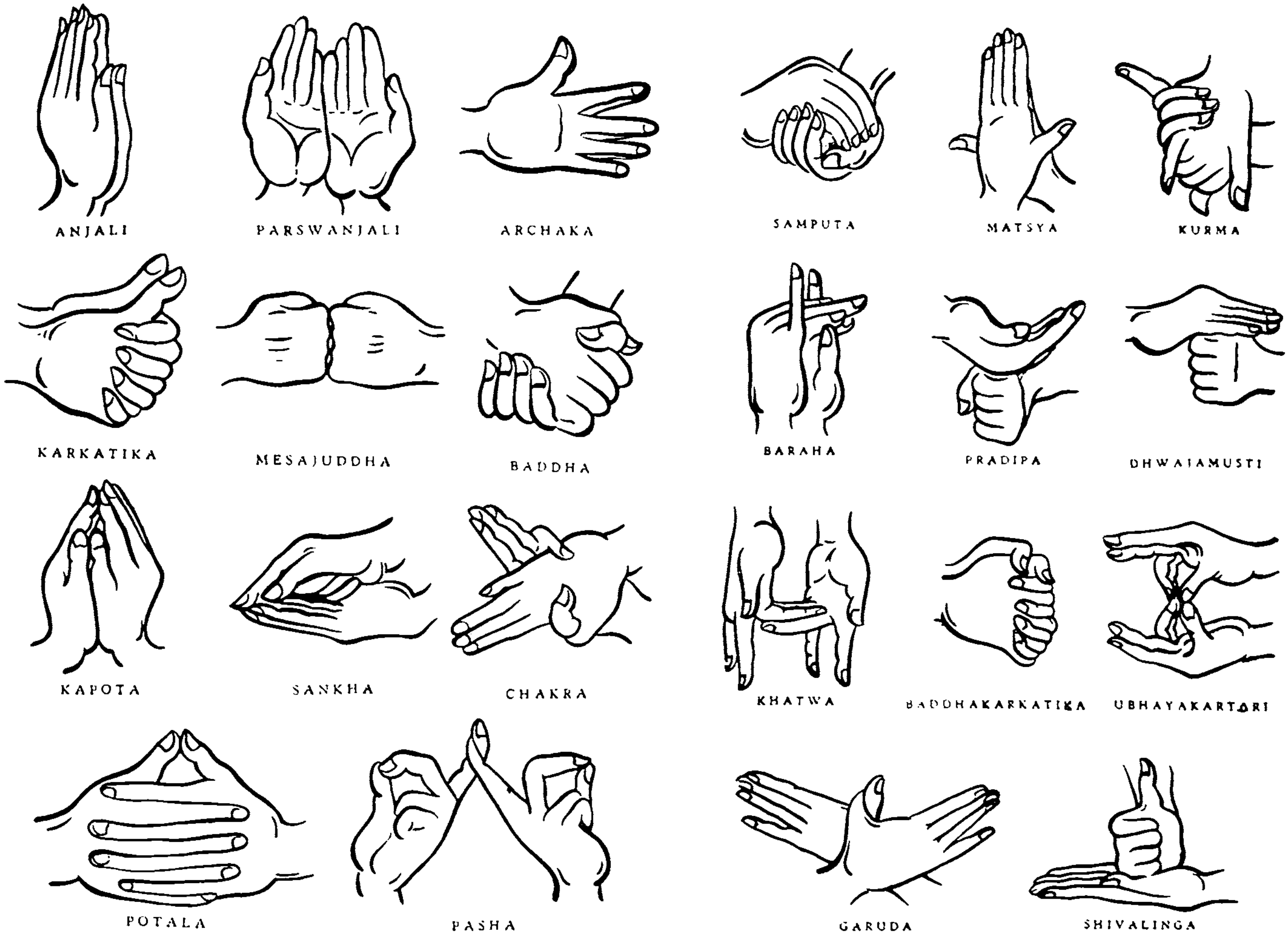
Bäume, Wald: Beide Hände werden in *dhwaja,* die Handflächen nach aussen, bis vor die Stirn erhoben und dann seitlich auseinandergeschoben.

Sehen: Die rechte Hand wird in *kartari mukha* (Abb. 797) ans Auge geführt.

Laufen: Beide Hände zeigen *sarpa sirsa* (Abb. 797), wobei die Handflächen schräg nach unten gehalten sind. Die Hände werden nach vorn bewegt.

Gut, schön: Die rechte Hand mit *hansasya* (Abb. 798) wird nach rechts bewegt.

Auf diese Art werden somit alle Arten von Wörtern gebildet, die kaum je aus der «Umgangs-Körpersprache» stammen und von der Tänzerin wie von dem geniessenden und verständigen Publikum auswendig gelernt werden müssen, wollen sie den Gehalt des Tanzes verstehen.


ANJALI
PARSWANJALI
ARCHAKA
SAMPUTA
MATSYA
KURMA
KARKATIKA
MESAJUDDHA
BADDHA
BARAHA
PRADIPA
DHWAJAMUSTI
KAPOTA
SANKHA
CHAKRA
KHATWA
BADDHAKARKATIKA
UBHAYAKARTARI
POTALA
PASHA
GARUDA
SHIVALINGA

799 Gesten des Odissi-Tanzes (beide Hande)

Auch die Augen spielen eine grosse Rolle. Die Tänzerin muss in der Lage sein, sie einzeln und zusammen zu rollen, hin und her oder in Achterschlaufen zu bewegen. Aber auch die Augenbrauen, und den Hals zu bewegen wird trainiert, um die vorgeschriebenen, oft ruckartigen Bewegungen ausführen zu können. Dies wird insbesondere bei der Darstellung von Gemütszuständen verlangt. Die wichtigsten Gemütsbewegungen, die die indische Ästhetik kennt, sind (1–9) Liebe, Mut, Schmerz, Lachen, Staunen, Angst, Abscheu, Wut und Ruhe.

Repertoire

Das Repertoire einer Odissi-Tänzerin basiert, wie auch in anderen indischen Tanzstilen, auf einer ausgewogenen Wiedergabe von Einzelstücken in *nritta*, reinem (konkretem) Tanz und *nritya* oder *abhinaya*, darstellendem Tanz. Das erstere ist eine Sichtbarmachung der Musik, das letztere interpretiert und veranschaulicht (auch) den gesungenen Text. Die Abfolge der Stücke in einem abendfüllenden Programm ist mehr oder minder festgelegt in einer Weise, die dem aufmerksamen Kenner ein ständig wechselndes und sich steigerndes Entzücken bietet.

Den Anfang einer jeden Odissi-Tanzvorführung bildet *mangala charan*, ein aus mehreren kürzeren, ineinander übergehenden Stücken bestehender, Glück heischender Auftakt. Zunächst wird zu rein rhythmischer Begleitung die Erde, auf die ja beim Tanz die Füsse rücksichtslos aufschlagen, verehrt, indem die Tänzerin Blütenblätter aus den offenen Händen fallenlässt. Dann wird Ganesa, der elefantenköpfige Gott des glücklichen Beginnens und der Lehrmeister aller Tänzer, angerufen, wobei hierzu die ersten *sloka*-Verse in die

Stille gesungen werden müssen, dann wieder die Trommel ertönt und die Tänzerin mit gefalteten Händen über dem Kopf die Gottheit, vor dem Gesicht den Guru und vor der Brust das Publikum grüsst.

Es folgt meist *batu nritta,* ein konkretes Tanzstück, in dem die Tänzerin ihre ganze Virtuosität zeigt. Sie beginnt langsam und macht durch eine Abfolge von erstarrenden Körperhaltungen verschiedene Formen des Musizierens sichtbar. Dazu werden rhythmische Silbenverse vom Trommler gerufen, die einen Refrain besitzen. Zum Abschluss steigert sich das Tempo und mit ihm das immer komplexer werdende Muster, das die Schritte und Fussstellungen auf den Boden wirbeln.

Dann erfolgt das erste *nritya* oder darstellende Tanzstück. Es ist meist der *istar devata,* der Familiengottheit der Tänzerin, gewidmet, die in den gesungenen Versen gepriesen und durch die Tänzerin in Bewegung, Körperhaltung, Handstellung und Mimik sichtbar gemacht wird. Meist ist es eine Szene, die Qualitäten des Gottes Krisna erläutert. Eine Heroine wartet verzweifelt und zweifelnd auf ihren Geliebten, den unerkannten Gott, der dann plötzlich erscheint.

Pallavi bedeutet «kunstvoll-kompliziert». Musik und Tanz dieses Stückes müssen das Äusserste an Anmut und Empfindsamkeit zeigen, dessen die Tänzerin und der Sänger fähig sind. Auch der innere Verlauf dieses Stückes ist festgelegt, nicht aber die verwendete *raga*-Tonfolge. Diese wird zuerst von den Musikern vorgestellt, entfaltet. Dann wird der Rhythmus elaboriert. Die Tänzerin unterstreicht die kraftvolle Fussarbeit durch variationsreiches Spiel mit Augen, Augenbrauen und Hals/Kopf. Später kommen noch die Handgesten hinzu.

Das folgende *abhinaya*-Stück ist die tänzerische Interpretation eines (romantischen) Gedichtes. Die Tänzerin soll den gesungenen Gehalt sichtbar machen. Meist werden diese kürzeren Lieder langsam vorgetragen, einzelne Zeilen wiederholt, so dass die Tänzerin die Gelegenheit erhält, jede einzelne *bhava*-Stimmung zu gestalten. Sie kann hierzu Pantomimisches, kodifizierte Gestik und reine Tanzformen nach eigenem Gutdünken kombinieren. Dabei muss sie zeigen, zu welchen Gemütsänderungen sie fähig ist, welch intellektuelles Wissen sie um die oft vielschichtige Bedeutung der Verse besitzt. Weit mehr, als nur menschliches Gehabe eindrücklich zur Schau zu stellen, soll sie gleichzeitig das «Gespielte» durch die Handgestik unterstreichen oder auch doppelsinnig deuten.

Ein solches Lied mag in Prosaübersetzung hier wiedergegeben sein – als Beispiel ein Gedicht von Gopal Krishna Patnaik, einem Oriya-Dichter des 18. Jh.:

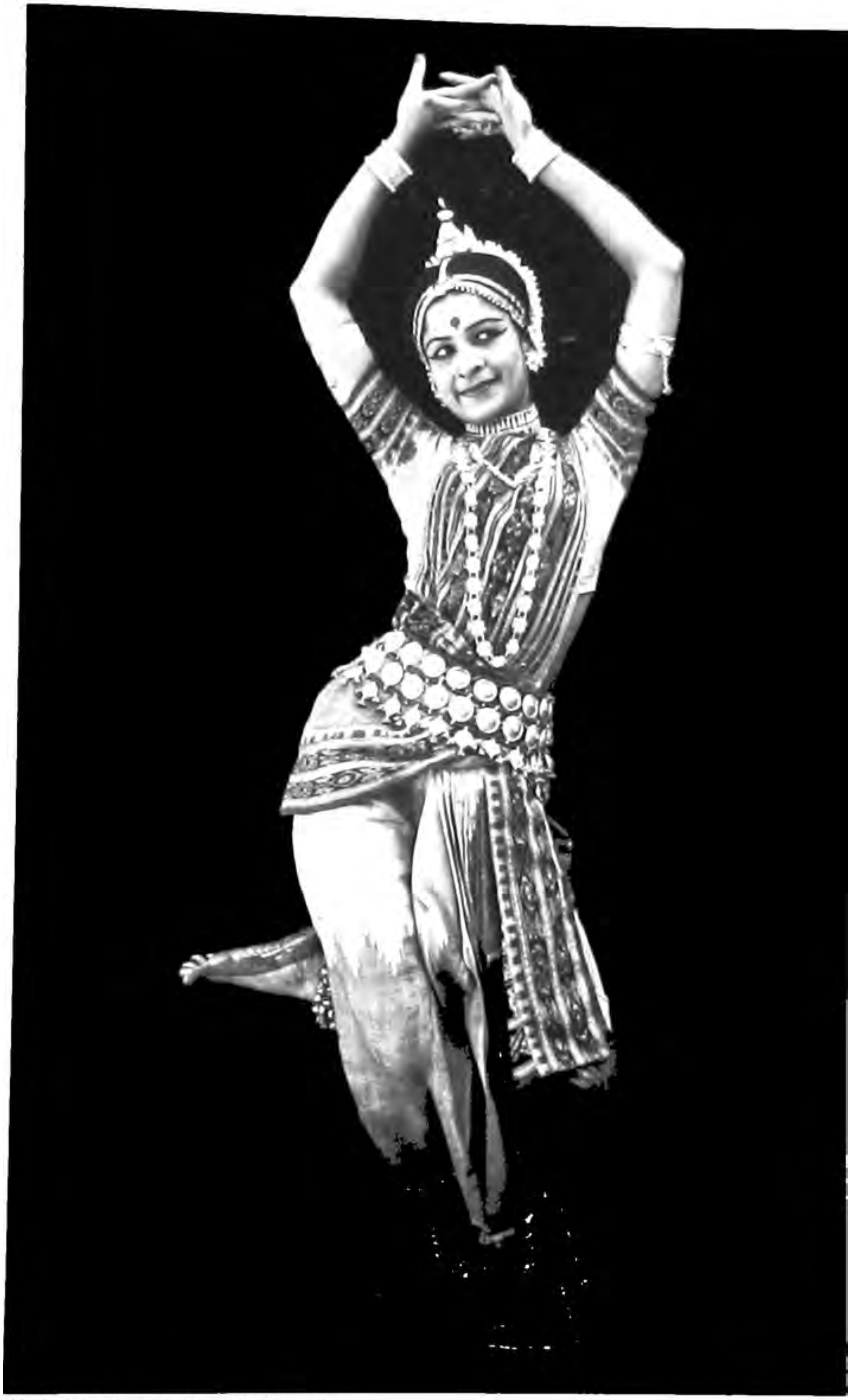
> Wie könnte ich mir seine Unfreundlichkeit zu Herzen nehmen?
> Bin ich denn besser als irgendeine seiner Dienerinnen?
> Würde es dieser Radha je Vergnügen machen, ihn zu verletzen?
> Eher würde sie sich aufgeben, würde Dienerin der Frau werden, die ihn erfreut!
> Alle Reichtümer der Welt sind mein.
> Wenn nur er glücklich ist, sei es auch mit einer anderen Frau.
> Ich habe nur noch diesen Wunsch:
> Ich will sein Gesicht erblicken,
> Nur einmal am Tag, sogar nur von fern.

Meist schliesst hier die Darstellung der *dasavatara,* der zehn Erscheinungsformen von Visnu, an. Basierend auf dem Sanskrit-Text von Jayadeva werden die verschiedenen Erscheinungsformen des Gottes in prägnanten kurzen Einstellungen gezeigt, wobei erstaunlicherweise Buddha, der friedfertige Verführer, als Vorletzter erscheint und nicht Jagannatha, der ihn in der bildenden Kunst in Orissa meist ersetzt.

Jeder Odissi-Tanzabend endet mit einem reinen Tanzstück, meist mit *moksya nritya,* einem Werk, das das Streben der Seele nach Erlösung zum Thema hat, wozu nur Rhythmussilben zum Trommeln gerufen werden und zum Abschluss ein lang ausgehaltener Om-Laut erklingt.

Dies sind die traditionellen Stücke, aus denen ein Odissi-Programm aufgebaut ist. Den Künstlern freigestellt ist die Auswahl der *raga*-Tonfolgen und der *tala*-Rhythmen, die *sloka*-Verse und Lieder und damit auch in den *abhinaya*-Partien die Handlung und die wesentlichen Empfindungen. Ausser Gitagovinda-Texten des Jayadeva sind Ramayana-Verse möglich, und auch neuere Kompositionen sind gestattet. Eines der schönsten neuen Stücke, von Puristen in Orissa allerdings nicht akzeptiert, ist *tarijham* oder *yugma dvanda,* ein Wettstreit zwischen Sänger und Tänzerin, die sich gegenseitig in Kunstfertigkeiten zu übertreffen suchen, wobei letztere vom Trommler im Ausdenken und Vortragen immer komplexerer rhythmischer Finessen unterstützt wird und sich beide zu immer schnelleren Tempi steigern.

Kreativ sein heisst für eine heutige Odissi-Tänzerin, neue Texte finden, dazu die passenden *raga*-Tonfolgen und *tala*-Rhythmen zu suchen und dies in konventionellen Details unerhört und eindrücklich zu gestalten. Das wichtigste Problem für die heutige Generation der Künstlerinnen könnte die traditionelle Beschränkung auf visnuitische Themen sein, in denen fast ausschliesslich die jugendliche Heroine zu gestalten ist. Die darstellerischen Fähigkeiten der Odissi-Tänzerinnen sind damit aber bei weitem nicht ausgeschöpft. Insbesondere für ältere Tänzerinnen fehlen Rollen, die ihren Persönlichkeiten gerecht werden. Es ist oft weniger erfreulich, eine «alte Radha» zu sehen, die sich wähnt, ein frisches Hirtenmädchen zu sein, als es ergreifend sein könnte, eine Odissi-Tänzerin in der Rolle der unglücklichen Putana-Dämonin oder einer Kali zu sehen.



800 Odissi-Tänzerin Sanjukta Panigrahi

Volkstanz

von Eberhard und Barbara Fischer

Tanz ist in der hinduistischen Gesellschaft von Orissa traditionellerweise den Experten vorbehalten. Im Gegensatz zu den *garba*-Tänzen im westlichen Indien veranstalten die Frauen der Hindu-Kasten von Orissa keine Reigentänze. Es gibt weder Jahresfeste noch Zeremonien, bei denen gemeinsam von Mädchen oder Frauen getanzt würde. Auch an den Prozessionen der Fürsten und Kultbilder nehmen die Frauen nicht teil. Sie bleiben in ihren Häusern. Tanz als freudige Gemeinschaftsbetätigung ist in Orissa den Stammesgruppen vorbehalten.

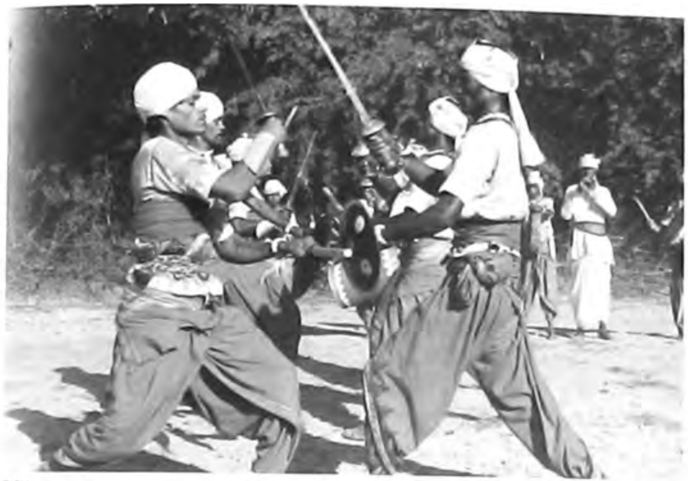
Aber auch nur in wenigen Regionen Orissas tanzen die Männer, wenn sie nicht den Stammesgruppen angehören. Eine moderne Entwicklung ist die Erziehung junger Tänzer in der Kalavikas Kendra-Institution in Narendrapur (Ganjam-Distrikt). Gegründet 1954 durch Bhagavan Sahu, einen bäuerlichen Brahmanen der Gegend, ist sie unter seiner Initiative zu einer Volkstanzschule geworden, die auch durch ihre reizvollen Veranstaltungen über die Landesgrenzen hinaus populär wurde. Bhagavan Sahu, selbst im Alter noch ein akrobatischer Trommler, wollte in seiner Gegend etwas gegen die allgemeine Verflachung unternehmen, hat nach einem abenteuerlichen Leben als Einsiedler und Zirkuskünstler die Tanzweisen in Stammesgebieten und in Nord-Orissa beobachtet und hieraus Programme für seine eigene Dorfjugend zusammengestellt, die er mit Gründlichkeit regelmässig einübt. Für den Sohn eines Tempelpriesters und *mrdangam*-Trommlers war dies ein aufregendes und nur mit Leidenschaft durchführbares Unternehmen: *dhol*-Trommeln der Unberührbaren selbst zu schlagen, ja Unberührbare als Oboenspieler in die Truppe aufzunehmen und mit jungen Männern und Buben aus verschiedensten Kasten zusammenzuarbeiten. Die Anforderungen, die Bhagavan Sahu stellt, sind hoch, er selbst wirbelt mit seiner schweren Trommel über die Bühne und feuert ständig seine Mannschaft durch eigene akrobatische Leistungen an. Das Repertoire der Gruppentänze mischt frei Tanzformen verschiedener Stammesgruppen von Orissa mit solchen klassischer Herkunft. Insgesamt wird kraftvoll und ideenreich getanzt, aber es handelt sich nicht eigentlich um Volkstanz von Orissa, sondern um eine Bühnentanzgruppe aus einer bäuerlichen Kleinstadt.

Die einzigen traditionellen Gruppentänze von Orissa werden an den ehemaligen Fürstenhöfen von Baripada (Mayurbhanj-Distrikt) und Seraikella (heute Bihar) gepflegt. Tanzvorführungen waren hier Teil eines Rituals, eng an den Palast gebunden. Diese Tradition wird *chau* genannt.

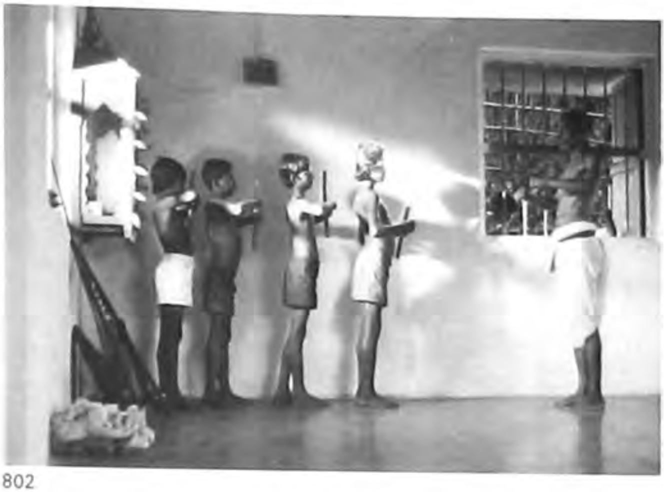
Dieser Chau-Tanz ist dem allgemeinen Publikum erst durch ein Heft der Zeitschrift Marg (Bd. 22, Nr. 1, 1960) mit vorzüglichen Beiträgen von Mulk Raj Anand, Sunil Kothari und Jivan Pani vorgestellt worden. Jüngst hat K. Vatsyayan (1976: 178–187) zusammenfassend darüber berichtet. Über die Maskentänze der Chau-Tänzer von Seraikella (Bihar) ist relativ oft publiziert worden, ist doch aus diesem Gebiet schon in den dreissiger Jahren eine Truppe auf Europatournee gewesen. Aber eine systematische Dokumentation, wie sie das dritte Chau-Zentrum, Purulia in Bengalen, durch Asutosh Bhattacharyya (1972) erhalten hat, fehlt auch hier. Noch sehr viel weniger erforscht ist der Chau von Baripada (Orissa), obwohl er sich genauso kraftvoll wie die beiden anderen Schulen ist. Allein, das Fehlen von Masken, dafür ein allzu grelles und doch noch halb-naturalistisches Schminken und ein Mangel an geschmackvollen Kostümen und Requisiten macht ihn für ein westliches Publikum zumindest weniger attraktiv als Chau mit strengen weissen Masken und schlichteren Gewändern. Eine Revitalisierung, die den Chau von Baripada (Mayurbhanj) entkitscht, auf seine Ursprünge insofern wieder zurückführt, als alles Erzeugen von filmischen Effekten und alles billig Wirkungsvolle weggenommen und dabei nicht durch allzu Geschmäcklerisches ersetzt wird, ist äusserst dringend, will man diese noch immer sehr lebendige Tanztradition einer Kleinstadt aus feudalistischer Zeit retten.

Chau-Tänze waren Teil grossartiger Zeremonien, die für 13 Tage beim *caitra parva*-Frühlingsfest stattfanden. Prozessionen, Opfer, Schaustellungen, Orakel usw. nahmen ihren Abschluss an vier Nächten, in denen die Chau-Vorführungen im Innenhof des Fürstenpalastes in Anwesenheit der königlichen Hoheiten durchgeführt wurden. Nur dann, einmal im Jahr, wurde dem Volk das Palasttor geöffnet, und man hatte Einblick in eine grandiose Theaterwelt. So zumindest war es, heute ist auch Chau ein Bühnentanz. Aber früher gab es in Mayurbhanj zwei Tanzgruppen, die eine hiess *uttar sahi*, nördliche Strasse, die andere *daksin sahi*, südliche Strasse, und beide trugen am Frühlingsfest ihre Künste als Wettstreit um die Publikumsgunst vor. Nur Burschen und Männer waren zugelassen. Auch Frauenrollen wurden von ihnen gestaltet. Traditionellerweise wurde in einer quadratischen Arena getanzt, die mit einer 10 cm hohen Schicht gestampfter Sanderde angefüllt war. Das Publikum sass hufeisenförmig gegenüber von zwei schmalen, erhöhten Podesten mit Vorhängen. Die Musiker spielten sitzend seitlich in der Arena.

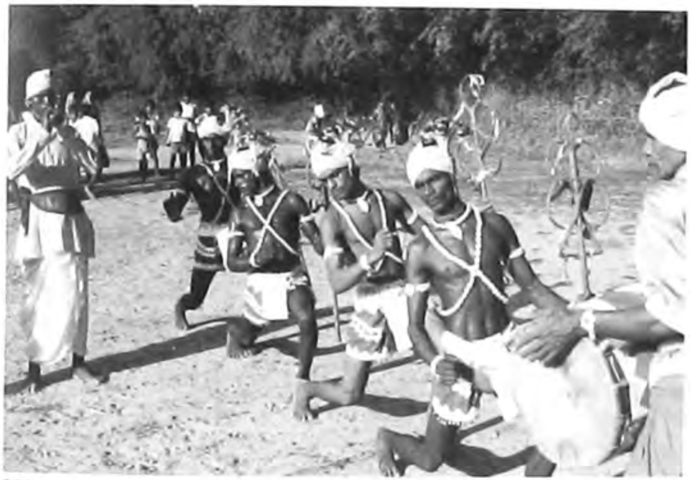
Auch heute beginnt jedes Tanzstück bei noch geschlossenem Vorhang. Die Musik erschallt, und die Tänzer lassen sich einstimmen. Sie beginnen jetzt mit ihren Rollen, so dass sie, wenn sich der Vorhang hebt, schon in der charakteristischen Pose zu sehen sind. Sofort springen sie dann vorwärts, früher in die Arena herab. Dort wird das Thema



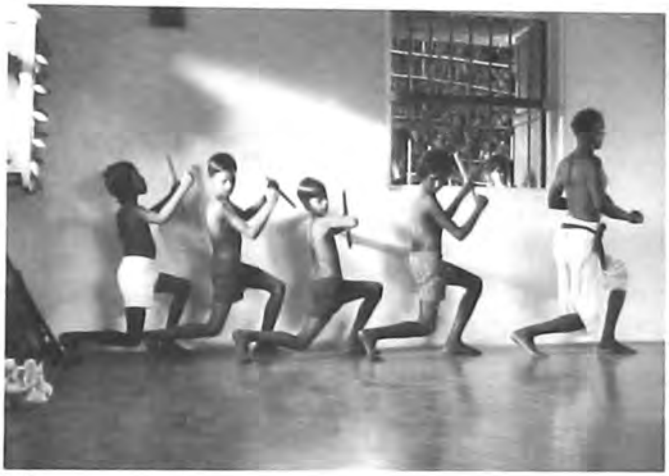
801



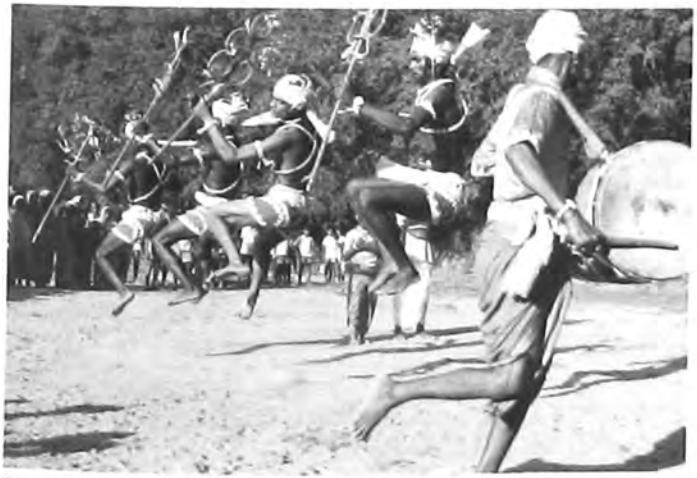
802

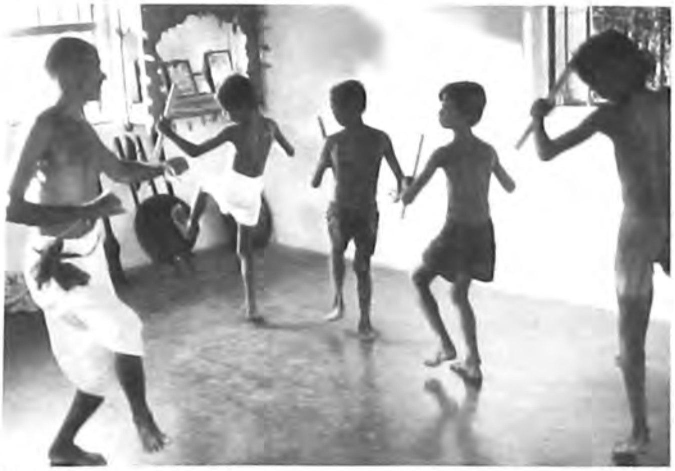


803



804





801–806 Demonstration und Schulung. Narendrapur (Ganjam-D.)

806

gestaltet, das Drama ereignet sich, sei es in Solo-, Duo- oder Gemeinschaftstänzen. Immer beschleunigt sich das Tempo am Ende eines Tanzstückes, die Bewegungen werden dementsprechend rascher, wilder, die Fussarbeit fast stampfend, um in einer kraftvollen Pose abrupt zu enden. Alle Chau-Stücke müssen so aufgebaut sein. Ein heroischer oder ekstatischer Höhepunkt muss ganz am Schluss liegen.

Die Musik wird – ohne Gesang oder Sprache – durch die *mahuri*-Oboe und ein Trommelorchester produziert. *Dhol* ist eine Fasstrommel, die mit der linken Hand und einem Stöckchen geschlagen wird; *cadcadi*, eine kurze Zylindertrommel, und *tikra*, eine flache Halbkugeltrommel, werden beide mit zwei Stöckchen geschlagen und *dhumsa*, die Pauke, mit einem Schlegelpaar.

Das Repertoire der Chau-Tänzer von Baripada (Mayurbhanj) ist sehr gross und besteht aus sivaitischen wie auch visnuitischen Themen und dazu auch noch aus sehr vielen dem lokalen Erzählgut übernommenen Motiven.

Chau von Mayurbhanj

von Sitakant Mahapatra

Wahrscheinlich lässt sich der Ursprung von *chau* bis zu den Volkstänzen von Nord-Orissa zurückverfolgen, wobei eine starke Beimischung von Stammeselementen darin auffallend sein wird. In seiner Evolution hat Chau Disziplin und Schärfe erhalten; und hierdurch hat Chau wenigstens partiell Qualitäten klassischer Tanzstile aufgenommen. Wie Kapila Vatsyayan bemerkt: Mayurbhanj Chau lässt sich kaum mit den Begriffen indischer Tanzästhetik fassen. Chau ist eine aufregende Mischung aus klassischen und volkstümlichen Elementen, vermischt mit Stammestraditionen und einem ritualistischen Gehalt.

Chau-Tänze sind Teil des *caitra parva*-Festes. Dieses fällt in den Monat April und zeigt die beiden Aspekte des Frühlings, seine zarte Wehmut und die zitternde Energie des kommenden Sommers. Überall blühen die *sal*-Bäume, die Landschaft glüht mit roten und purpurnen Farbtupfen auf dem warmen, kupferbraunen Farbgrund von abgefallenen Blättern. Die Atmosphäre ist geladen mit der Schwüle des Frühlings, die unmerklich in die elementare Energie der Sonne übergeht und den kommenden Sommer anzeigt. In dieser Jahreszeit haben auch die Stammesbevölkerungen der Gegend ihr wichtigstes Fest.

Kraft und Wildheit der Bewegungen im Chau von Mayurbhanj erinnern an den Dynamismus der Santal- und Munda-Tänze. Daneben spielt aber die Verehrung Sivas mit der Vorstellung des *tandava*-Tänzers und das *bhokta*-Ritual eine Rolle. Auffallend ist bei jeder Chau-Aufführung, dass sogar zarte Empfindungen wie Liebe durch kraftvolle Fussarbeit und massiven Einsatz von Stärke wiedergegeben werden. Im Chau-Tanz ist nur weniges wirklich weiblich oder sanft. Anmut ist immer gebunden an Kraft, Gefühl an Energie. Das Stück *sabara toka*, zum Beispiel, vereinigt Verfeinerung und Stärke in verschiedenen Tanzabläufen. Der Sabara-Jäger wandert mit königlich-eleganten Schritten durch den dichten Urwald. Er hört den Ton eines Tieres und springt auf zum Handeln. Sein Körper wird zum kraftvollen Instrument, bereit zum Töten, und dann, nach der Tat, ist der Jäger wieder voll Anmut, wenn er mit Wasser das müde Gesicht benetzt. – Das Tanzstück *dandi* vermittelt eine strengere Stimmung. Ein junger Initiant verlässt sein Haus, um harte Busse zu tun und strenge *yoga*-Übungen durchzuführen. – *Kailas lila* zeigt ein sehr viel romantischeres Bild; es erläutert die göttliche *maya* der höchsten Gottheit durch eine Serie rasch abfolgender Sequenzen.

Ein Tanzstück wie *tamudia Krisna* verbindet eine traurige Stimmung (gezeigt ist die Schlussszene, wenn Krisna den Wassertopf von Radha zerbricht) mit einem Ausbruch von Wildheit. Wenn Krisna jetzt tanzt, so entsteht kein gemütvoller, zarter Liebestanz. Sein Tanz schlägt gleichzeitig in eine Art von kinetischer Energie aus. Männlichkeit ist bewahrt, und die Flöte wird in fast wilder Art geschüttelt. Und doch zieht dies den Betrachter nicht von der Poesie des Themas und von seiner Anmut ab. Erreicht wird eine Verbindung von Kraft, Mangel an Verfeinerung als Volksstil und die Beschränkung als formaler Tanz. Chau ist noch nicht so sehr stilisiert, dass er nur noch Form ist, eine ausgetrocknete Maske, ein substanzloser Schatten. Aber Chau ist auch nicht mehr Rohenergie, Rhythmus ohne Disziplin oder Organisation.

Der Chau-Tanz beginnt mit zwei Grundstellungen, alle folgenden Bewegungen werden als stark, exakt, schnell, angespannt, schneidend oder fliessend, flüssig und elastisch klassifiziert. Man bezeichnet sie mit expressiven Begriffen wie *hatiyardhara*, eine Waffe führen, *kalikata*, einen Spross mit einer Waffe schneiden, oder *kalibhanj,* einen Spross biegen usw.

Die wichtigsten Bewegungseinheiten sind die sechs *dharana* (oder *cali*), die Gangarten, sechs *topka* und 36 *ufli* und 250 *up ufli.* Wie es drei Bewegungstypen gibt (die von der verwendeten Energie bestimmt sind), so gibt es sechs Bewegungsarten, Wege der Bewegungsübergänge von einer Position zur nächsten. Die Namen dieser *topka* erklären sich von selbst: *sada topka* deutet schlichtes Laufen an; *lahara topka* deutet Wellengekräusel oder einen Zickzackweg an; *dhan topka* Meereswellen oder einen Kreisweg; *muda topka,* drehen, erscheint als komplexe Bewegung mit dem Oberkörper; *duba topka* deutet Sinken, Tauchen an, wobei der Oberkörper unter die Hüfte bei durchgedrückten Knien gesenkt wird; *uska topka* bedeutet springen, emporheben.

Die *ufli* und *up ufli* werden von diesen *topka* abgeleitet. Sie sind das Charakteristikum des Mayurbhanj Chau: Im Gegensatz zu anderen Tanzstilen wird hier vor allem der Unterschenkel, besonders die Wade, verwendet, um Ideen und Situationen auszudrücken, um Tiere oder Waffentragen wiederzugeben. *Ufli* sind Beinbewegungen, weniger Beinhaltungen. Man unterteilt die 36 *ufli* in fünf Kategorien nach Bezeichnungen, die den Weg der Bewegung vom Bein unterhalb von Knie, Fuss, Gelenk und Zehen entsprechen. Viele *ufli* werden nach Tätigkeiten der Hausfrauen genannt. So heissen sie nach der Art, wie diese ihr Lehmhaus bauen: *gobar kudha,* vom Boden Kuhmist auflesen; *gobar gola,* Kuhmist mit Wasser anmachen; *chadagia,* Kuhmist und Lehm am Fussboden ausbreiten; *cunchadia,* den Boden mit Lehm/Mist ausstreichen; *cincra,* Erde abkratzen; *kharka,* den Boden fegen; *thuntida,* den Boden mit Reismehl dekorieren. Dann nach Hausarbeiten: *basan maja,* Geräte reinigen; *haladi bata,* Gelbwurz reiben; *dhan kuta,* Reis stampfen; *dhan pachuda,* gedroschenen Reis von der Spreu trennen. Nach sich waschen und schmücken: *gadhua,* den Körper mit Wasser übergiessen; *mathajhada,* das lange Haar nach dem Bad trocknen; *mundhpochda,* das Gesicht trocknen; *sihtaphada,* das Haar scheiteln; *sindhur pindha,* Zinnober auf die Stirn tupfen; *jhuntia maja,* den Ring reinigen; *udhuni chata,* ein Schultertuch umlegen; *cjalka,* ekstatisch laufen; *thamka,* sanft laufen. Nach anderen Tätigkeiten: *kantaka,* Dornbüsche schneiden; *kanta nika,* Dornen aus dem Wege räumen; *batachira,* Bambus der Länge nach teilen. Dann gibt es aber auch martialische Bewegungen mit folgenden Bezeichnungen: *antemoda,* jemanden töten, indem man auf seinem Leib herumtrampelt; *khanda hana,* mit dem Schwert töten; *habsa,* mit einem schweren Instrument töten; *uska janka,* jemanden hochreissen und niederdrücken.

Und schliesslich gibt es eine Gruppe Schreitarten, die den Tieren abgeschaut sind: *harin dian,* Rehsprung; *cheli dian,* Ziegensprung; *saula dian,* Fischsprung; *baga topka,* Waten des Kranichs; *baga macha khoja,* Kranich, einen Fisch suchend; *masikadciti,* Salto eines Affen; *hanuman panikhia,* Affe Wasser trinkend; *bagh panikhia,* Tiger Wasser trinkend; *cingdicitika,* Schütteln eines Hummers, wenn er aus dem Wasser gezogen wird.

Leider gibt es noch keine Zusammenstellung der Lieder, die diese Tänze begleiten. Sie sind fast alle von lokalen Volksliedern abgeleitet. Glücklicherweise hat der Chau-Tanz von Mayurbhanj über mehrere Generationen eine geschlossene Reihe guter Tanzlehrer gehabt. Aber bis jetzt war alles von ihrer Inspiration und ihrem Improvisationsgeschick abhängig. Natürlich benötigt jede kreative Tanzform solche Improvisationen, aber die Wichtigkeit einer Konsolidierung und Kodifizierung steht ausser Frage, und dies fehlt für den Chau von Mayurbhanj noch ganz. Dabei hat leider in den letzten Jahrzehnten die Tendenz, leichte Musik aus Unterhaltungsfilmen zu imitieren, zugenommen, so dass eine systematische Untersuchung und Bestimmung der Grundlagen der Chau-Tradition unumgänglich geworden ist. Man muss dafür sorgen, dass diese äusserst kraftvolle und interessante Tanzform nicht nur erhalten bleibt. Sie muss sich entwickeln, muss blühen.

Tanz und Lied bei der Stammesbevölkerung

von Sitakant Mahapatra

In den Stammeskulturen gibt es keine Scheidung in Handeln und Träumen, zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Zielen, in Naturordnung und menschliche Moral, zwischen Zeit für Arbeit und Zeit für Erholung. Persönliche und gemeinschaftliche Tätigkeiten werden für beides, Vergnügen und ästhetischen Ausdruck, verwendet; Dichten und Singen, Tanz und Ritual werden Teil der ganzen emotionalen Landschaft, die beidem dient: der persönlichen Erfülltheit und den Zielen der Gesellschaft.

Auffallend an den Tänzen der Stammesgruppen ist die Teilnahme der ganzen Gemeinschaft und ihre Bedeutung als Ritual. Die Welt der Stämme von Orissa ist voller Unsicherheit, voll Angst und Furcht. Sie wird beherrscht von der Erfahrung unsichtbarer Mächte, von Göttern und Göttinnen, die zum Guten wie Schlechten alles beeinflussen können. Und diese Welt der unsichtbaren Kräfte und Geister ist nicht eine separate Welt. Mit den toten Vorfahren lebt man hier und jetzt – am fliessenden Bergbach, im stillen Gebirge, auf dem Verehrungsplatz am Dorfrand, auf den Grenzfeldern zwischen zwei Dörfern. Diese Gottheiten zu versöhnen ist Teil des Mechanismus, der der persönlichen Psyche Sicherheit, der soziale Harmonie und Wohlergehen dem Gemeinwesen bringt. In diesem Sinne erfüllen die Tänze der Stammesbevölkerung essentiell soziale Funktionen, nicht ästhetische.

Die Stammesbevölkerung legt deshalb auch keinen besonderen Wert auf glamouröse Wiedergabe von Tanzstükken. Für sie ist wichtig, sich selbst in einer bedeutungsvollen und klaren Form auszudrücken. Man tanzt, weil man tanzen muss. Kunst wird produziert, weil sie stattfinden muss. Nichts motiviert sie als der starke Wunsch, Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Dies geschieht aber nicht getrennt von Ritualen oder sozioökonomischen Bedürfnissen. Tanzen ereignet sich in einer *bedeutungsvollen Form*, eingebettet in soziale und funktionale Belange, ist ein Versuch, Ordnung, Harmonie und soziale Bedeutung zu schaffen.

Tanzen ist deshalb ein wichtiger Teil der Erziehung und Sozialisierung. Man beginnt damit früh unter der Obhut älterer Leute in dem Gemeinschaftshaus des Dorfes. Kinder nehmen am Tanz am Hüfttuchzipfel ihrer Mutter teil. Die Stammesgruppen haben Lieder und Tänze nicht nur für die Stationen ihres bäuerlichen Jahresablaufs, sondern auch für alle zeremoniellen Ereignisse wie Geburt, Hochzeit, Tod. Wer am Geschehen teilnehmen will, wer ein Mitglied der Gesellschaft ist, muss mitsingen, mittanzen, sonst wird er als *diku*, Aussenseiter, angesehen und ausgestossen.

Bei den Tänzen werden die alltäglichen Kleider getragen, die meist mehr den Körper verhüllen als zeigen. Ein Mädchen fügt vielleicht noch eine Reiherfeder ins Haar, ein Bursche einen Schwanzwedel oder ein Bündel Pfauenfedern ins Hüftband, Blütenketten werden um den Hals oder übers Haar gelegt.

Wichtigste Musikinstrumente sind zwei Typen Trommeln, *tumdak*, die kleine Tongefässtrommel, und *tamak*, eine grosse Pauke, die mit Stöcken geschlagen wird und oft so mächtig ist, dass nur vier Personen sie an Bambuspfosten zum Tanzplatz tragen können. Pauken geben den Grundrhythmus an und bilden eine Art Echo zu den *tumdak*-Trommeln, die unter den Arm geklemmt und von Hand geschlagen werden. *Nagera* und *madal* (Zylinder-Trommelkörper), *changu*, Rahmentrommel, sind weitere Membraphone. – Die Flöte spielt als Melodieinstrument eine grosse Rolle, sowohl bei den Santal wie auch in Süd-Orissa bei den Kondh und Paraja. Weit weniger wichtig sind *tuila* und *kendra*, beides Saiteninstrumente.

Jede Stammesgruppe hat ihre Tanzformen. Manche Gruppe, wie die Santal, entwickeln vielleicht mehr Eifer im Tanzen und Singen als andere, z. B. die Saora. Immer aber muss Tanzen und Singen auf dem Hintergrund der Feste gesehen werden.

Die Munda-Stämme haben, abgesehen von denjenigen, die den Lebenslauf des einzelnen betreffen, die folgenden 12 Jahresfeste: 1. *mage parob*, 2. *phagu*, 3. *sarhul*, 4. *hon-baha parob*, 5. *batauli* oder *kadleta*, 6. *karam*, 7. *dasai*, 8. *kolom*, 9. *jom nowa*, 10. *ind parab*, 11. *soharai* und 12. *soso bonga*.

Mit der Ausnahme von *kadleta* hat jedes Fest eine bestimmte Anzahl an Liedern und Tanzstücken. Am wichtigsten sind die *karam*-, *sarhul*- und *mage*-Feiern bei den Munda wie auch bei den Oraon und Santal. Sie seien, als Beispiele für den soziorituellen Hintergrund von Tänzen bei den Munda-Völkern, kurz beschrieben.

Beim *karam*-Fest der Munda schneidet am 11. Tag des Mondes im Monat Bhadrab (August) das Familienoberhaupt zwei Zweige des *karam*-Baumes und stellt sie am Abend im Innenhof seines Gehöftes auf. Milch, *ghi*-Butterschmalz und Reismehl werden geopfert; die Zweige werden zu Göttern. Im Hof wird gesungen und getanzt. Die Trommeln erklingen die ganze Nacht. Am andern Morgen tragen junge Männer die Zweige singend und tanzend in einer Prozession zum Fluss und werfen sie ins Wasser. – Bei den Oraon wird dies mehr als Gemeinschaftsfest gefeiert. Die *karam*-Zweige werden ins Gemeinschaftshaus gebracht, zuvor aber durchs Dorf getragen und von den Frauen der einzelnen Häuser begrüsst, mit Öl und rotem Pulver bestrichen, wie es sonst bei Hochzeiten üblich ist. Dies betont bei den Oraon den Fruchtbarkeitsaspekt und soll das Reifen des Getreides unterstützen.

Das Fest *sarhul* wird auch *baha parob* genannt und im Monat Chait (März/April) gefeiert, wenn die *sal*-Bäume blühen. Mit diesem Fest beginnen die Jagdunternehmungen der Munda und Oraon. Es ist das bunteste Fest des Jahres, das Archer (1940) einen «Jubel über das herrliche Wetter, die blühenden Bäume und das Gefühl des spriessenden Lebens» nennt. Am fünften Tag nach Erscheinen des Neumondes werden die *sal*-Blüten gepflückt und zum *sarna,* heiligen Hain, gebracht und an die Wurzeln des heiligen Baumes gelegt. Der *pahan*-Dorfpriester, der seit dem vorhergehenden Tag gefastet hat, verehrt alle Gottheiten. Hühner werden geopfert. Nahrung wird in irdenen Gefässen gekocht. Alle kehren singend, tanzend und trommelnd, mit *sal*-Blüten in den Händen zurück. Die Familienoberhäupter verehren in ihren Häusern die Ahnen. Um Häuser und Häupter werden *sal*-Blumenketten gewunden. Beim Essen werden *sal*-Blätter als Becher und Teller verwendet, und man sitzt auf *sal*-Zweigen. Am andern Morgen bringt der Priester einen Korb mit *sal*-Blüten und steckt davon an jede Türe oder in jedes Dach. Für zwei Tage bleibt die Feldarbeit unterbrochen, viel Reisbier wird getrunken und dauernd gesungen und getanzt (s. S. C. Roy, 1912).

Mage parob wird am Vollmondtag des Monates Pous (Dezember) gefeiert, den die Munda *gota mage* nennen. Im Mittelpunkt der Zeremonien stehen die Ahnen. Jetzt, da die Ernte eingebracht ist, man Getreide und Schnaps im Überfluss hat, gedenkt man dankbar der Gottheiten und betet zu ihnen und zu den Ahnen. Feste voll Heiterkeit folgen auf Wochen des Fastens.

Trotz der grossen Zahl an jahreszeitlichen Festen lassen sich bei den Munda die folgenden Lieder und Tänze als wichtigste Gruppen erkennen: *mage* oder *jarga, jadura, japi* und *lahsua* oder *karam*. *Mage*-Tänze und Lieder beginnen mit dem *sohorai*-Fest im Monat Kartik (Oktober/November) und enden erst nach dem *kolom*- und dem *mage*-Fest im Monat Pous (Dezember). Die Gruppen von Tänzen und Liedern der letzten vierzehn Tage werden als *jarga* bezeichnet. Dann setzen die *jadur* und *gena* genannten Tänze und Lieder ein, die bis April dauern, wenn am *sarhul*-Fest die *japi* oder Jagdlieder an die Reihe kommen. Es schliessen die *karam*- oder *lahsua*-Tänze und Lieder bis zum *sohorai*-Fest im Monat Kartik (Oktober/November) an. Die Munda haben somit (wie auch die Oraon) einen Tanz-Jahreskalender.

Alle Tänze der Munda werden entweder als *tingu susun ko,* aufrechte Tänze, oder als *ungud susun ko,* gebeugte Tänze, qualifiziert, wobei man bei den ersten wiederum die gerannten von den geschrittenen unterscheidet. Bei den *jadur*-Tänzen z. B. stehen die Tänzer aufrecht und springen im Kreis von rechts nach links, während in *gena* langsam im Kreis, in *japi* in einer Linie geschritten wird. *Lahsua* und *karan* sind gebeugte Tanzformen, bei denen die Tänzer sich die Hand reichen, im Bogen sich mit anmutigen Schritten vorwärtsbewegen, um dann genau so gebeugt wieder rückwärts zu tanzen, immer nach links ausschrägend und so einen weiten Kreis bildend.

Bei den Santal kann der *lagren*-Tanz das ganze Jahr lang getanzt werden. Vollmondnächte werden zum Tanzen bevorzugt. Die Tanzgruppe besteht aus Buben und Mädchen, bewegt sich in einem Winkel von 45° vorwärts, wobei die Gruppe sich gleichzeitig stets nach rechts verschiebt, um sich gegen den Uhrzeigersinn im Kreis zu drehen. Die meisten *lagren*-Lieder sind gesungene Liebesgedichte. Die *lagren*-Tänze geben den Buben und Mädchen die Möglichkeit, sich kennenzulernen, beieinander zu sein. Ein typisches Lied zu einem *lagren*-Tanz lautet:

807 Koya-Tanzerinnen und Trommler (Koraput D.)

808 Paraja-Madchen beim Tanz (Koraput D.)

Da sind zehn Trommler.
Da sind zwanzig Mädchen.
Der Tanzplatz ist gross und breit.
Reiz mich nicht, Trommler,
Oder du trinkst bald
Einen Fluss voll Wasser.

Oder

Am Ufer des Flusses
Spielt wessen Flöte?
Weh, das Herz weint.
Meine Augen haben es nicht gesehen,
Meine Ohren nicht gehört.
Weh, mein Herz weint.

Der *don*-Tanz wird von beiden Geschlechtern anlässlich von Hochzeiten getanzt. Die Frauen tanzen, anmutig ihre Arme verschränkend, in einem Kreis um die Männer, die im Zentrum die Musikinstrumente spielen und dazu tanzen. Männer und Frauen wechseln mit dem Singen ab. Immer wird getrommelt, Berg und Wald hallt die Rhythmen zurück. Auf fragende Lieder folgen antwortende.

Die meisten Stammestänze von Orissa verlaufen kreisförmig, häufig tanzt die Gruppe auf der Aussenlinie eines nicht geschlossenen Kreises, seitwärts oder auch nach innen schwingend (Archer, 1940).

Die *baha*-Tänze der Santal gehören zu den Blüten-Frühlingsfesten. Das ganze Dorf begleitet den Dorfpriester zum *jaher* oder heiligen Hain. Es sind zeremonielle Tänze, bei denen keine Kreisformationen gebildet, die Hände nicht verschränkt werden und Männer und Frauen fast wie in Marschordnung vorwärtsschreiten.

Die *dahar*-Tänze werden zwischen dem Neumond von Magh (Januar/Februar) und Vollmond von Falgun (Februar/März) durchgeführt. Sie beginnen am Nachmittag und enden um Mitternacht. Der *rinja*-Tanz wird von Burschen und Mädchen in zwei getrennten Kreisen getanzt, die Musikanten bleiben jeweils im Zentrum. Die Arme werden dabei nicht verschränkt, jeder tanzt für sich zur Musik. Es ist ein Versöhnungstanz, durch den die Gruppe für sich Wohlstand erhofft.

Es gibt auch Tänze, an denen nur die Frauen teilnehmen (so bei den Oraon die Segnungstänze anlässlich der Hochzeiten), bzw. die den Burschen vorbehalten sind (so bei den Santal der *dantha*-Tanz). Aber bei den meisten Veranstaltungen tanzen bei den Stämmen von Orissa Männer und Frauen gemeinsam.

Die einzelnen Tänze sind von verschiedener Geschwindigkeit, und die Schrittfolgen können oft stark variieren. Bei den Santal gibt es auch viele pantomimische Tanzeinlagen; bäuerliche Tätigkeiten, das Grüssen, aber auch Tiere und Vögel werden dargestellt. Besonders während *dasain* (was dem Dussera-Fest entspricht) sind solche szenische Darbietungen beliebt. In den *karam*-Tänzen ähnelt die gebeugte Haltung und das Schlenkern der Arme dem Sicheln von Reis. Bei den *jadur*-Tänzen der Munda und bei vielen Tänzen der Kondh und Paraja von Süd-Orissa kann man einen Wunsch nach Vereinigung von Mann und Frau herauslesen. So hat S. C. Roy (1912) die *jatra*-Tänze der Oraon als die «Wonne des Ehelebens» bezeichnet...

Zu den Tänzen, bei denen Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen ausgeübt werden, gehören Lieder, die meist zwei Zeilen als *or*, Öffnungsbewegung, und dann zwei Zeilen als *kirtan*, Rückwärtsbewegung, aufweisen. Zu den *or*-Linien wird meist gegen den Uhrzeigersinn getanzt. Ist dies drei-, viermal geschehen, so wird der Tanz unterbrochen, und die Gegenbewegung setzt ein. Man tanzt jetzt im Uhrzeigersinn und singt dazu die *kirtan*-Zeile (vgl. Archer, 1940: 26).

Archer (1940) hat ein ganzes Kapitel den Tanzliedern gewidmet. Sie gehören zur mündlichen Überlieferung und werden von Knaben und Mädchen von Kindheit an gelernt. Natürlich werden dann und wann ein paar neue Zeilen zu den Liedern hinzugefügt, oder eine neue Melodie entsteht bei einem Fest. Aber eine Klasse von Dichtern fehlt. Formen werden wiederholt, nicht erweitert oder erneuert. Niemand hat den Wunsch, etwas Neues zu schaffen; aber manchmal entsteht in Überschwang oder Vergnügen eine neue Verszeile.

Oriya-Literatur und lokale Bibliotheken

von Nilamani Misra

Die grosse Zeit des Sanskrit als Sprache im Tempel, am Hof und in den Brahmanen-*sasana*-Siedlungen beginnt in Orissa mit dem 4./5. Jh. und ist ungebrochen bis zum 14./15. Jh. Es hat zu dieser Zeit eine Vielzahl von Bibliotheken gegeben, sowohl am Hof wie in den Brahmanen-Wohnorten. Im 8./9. Jh. wird der Tempel von Puri weithin bekannt als *Pursotama Ksetra* mit einer Bibliothek, der *pandit sabha*. Heute heisst diese Bibliothek *Muktimandapa Granthaghara*. Diese Bibliothek ist gewachsen, weil jeder Gelehrte, der zu Ansehen kommen wollte, dieser Institution eine Kopie seines Werkes geschenkt hat. Neben dem Jagannatha-Tempel von Puri hatten vor allem die folgenden Tempel Bibliotheken und *pandit mandali,* Gelehrtengruppen: der Tempel der Göttin Sarala in Jhankada (im Distrikt Cuttack) und der Tempel der Göttin Bakdevi in Buguda (Ganjam-Distrikt).

Wir wissen, dass der Dichter Jayadeva seine Gita Govinda-Dichtung der Gottheit Jagnannatha geweiht hat, als er als Pilger nach Puri gekommen war. Damals war er vermutlich am Hof des Ganga-Königs Raghava Deva, so wie die vielen Sanskrit-Dichter nach ihm von den Ganga-Fürsten unterstützt wurden: Candi Dasa, Sambhukara Misra, Vidyakar Misra Vajapei, Visvanatha Kaviraj und andere. In diesen Jahrhunderten war Sanskrit die *rajabhasa,* die königliche Sprache, bzw. die Sprache der Könige, aber es wurde kaum verstanden von dem allgemeinen Volk. So mussten schon die Ganga-Könige *dana patra* oder Gewährungsurkunden in Regionalsprachen abfassen, und zur Zeit der Suryavamsi Gajapati-Dynastie haben die buddhistischen *Siddhacarya* und *Natha* ihre Verse in der *Sandhya bhasa,* lit. Abendsprache, der Regionalsprache des östlichen Indiens, abgefasst.

Als zu Beginn des 15. Jh. Kapilendra Deva mit Hilfe des Volkes sich des Thrones bemächtigt hatte, schien es ihm geraten, popularistisch zu sein und die Volkssprachen zu fördern. Der Streit zwischen den brahmanischen Pandits und der öffentlichen Meinung war ausgebrochen. Der neue König unterstützte die Volkssprache, und unter seinem Patronat verfasste Siddheswar (Sarla) Dasa das Saptakanda Ramayana, Candi Purana und Mahabharata in der Oriya-Sprache. Diese Werke wurden sofort so populär, dass die Sanskrit-Pandits eifersüchtig alles daransetzten, ihre Verbreitung zu verhindern. Parasottama Deva, sein Nachfolger, hat nur mit Hilfe eines Brahmanen den Thron besteigen können. Dies war vermutlich der Grund, warum er dieser Partei zugetan war, während der dritte König dieser Dynastie, Pratapurudradeva, sich bemühte, beide Sprachen gleicherweise zu fördern. Seine Regierungszeit ist die grosse Periode der Oriya-Literatur, denn die fünf bedeutensten Dichter von Orissa haben damals in der Sprache des Volkes geschrieben. Es sind Balarama Dasa, Yasovanta Dasa, Acyutananda Dasa, Jagannatha Dasa und Ananta Dasa, allgemein die *panca sakha,* die fünf Freunde genannt. Die weiteste Verbreitung haben zwei dieser Dichter mit ihren Werken in Orissa gefunden, Balarama Dasa, der das Valmikische Ramayana nicht nur übersetzt, sondern auch in die Kultur des damaligen Orissa versetzt hat und dabei auch sozialen Fragen (wie Rechte der Frauen, Status der Unberührbaren usw.) nicht ausgewichen ist. Der andere berühmte Dichter, Jagannatha Dasa, hat die Bhagavata Purana aus dem Sanskrit in ein volkstümliches Oriya übertragen. Eine Legende erzählt man über die Ursache: Jagannatha Dasas Mutter hörte täglich in einer Gruppe dem Vortrag der Bhagavata Purana in Sanskrit zu. Als sie einmal den Inhalt eines bestimmten Abschnittes nicht verstanden hatte und mehrmals den *purana panda,* der das Sanskritepos vortrug, um Wiederholung der Strophen bat, wurde dieser – der bald aufhören und nach Hause gehen wollte – wütend und verlangte, dass die alte Dame die Gruppe verlasse. Traurig, beleidigt und beschämt ging sie nach Hause und erzählte den Vorfall ihrem Sohn. Seiner Mutter zu gefallen, begann der Dichter am folgenden Morgen mit der Übersetzung.

Wahrscheinlich wurde diese Übersetzung in der ersten Hälfte des 16. Jh. vollendet, da der visnuitische Heilige Caitanya bei seinem Besuch in Puri 1510 erwähnt, Jagannatha Dasa unter dem *kalpabata*-Baum, dem grossen Banyan-Baum im Gehöft des Jagannatha-Tempels von Puri, gesehen zu haben, wie er die *bhagavata purana* vorgelesen habe. Diese Bhagavata Purana wurde äusserst beliebt in Orissa und wurde als die wichtigste heilige Schrift verehrt.

Im frühen 16. Jh. sind in Orissa etwa 200 Werke geschrieben worden. Allgemein wurde damals Interesse an Dichtung wach, und in vielen Städten Orissas wurden Bibliotheken gegründet. Da die *bhagavata purana* als der wichtigste der achtzehn Purana-Texte angesehen wurde und von allen angehört werden wollte, wurde dieser Text vielfach kopiert und überall zum Grundstock der Bibliotheken. Diese nannte man deshalb auch *bhagavata tungi,* Bhagavata-Hütte, oder *bhagavata ghara,* Bhagavata-Haus, oder *gadi ghara,* Thronhaus. Abends versammelten sich die Leute hier. Den heiligen Schriften, den bhagavata-Manuskripten, wurden die üblichen Tempelzeremonien zuteil: *puja, bhoga, alati* und *puspanjali* (Blumenopfer), da man sie mit Visnu selbst gleichsetzte. Dann wurden ein paar Abschnitte aus den heiligen Schriften vorgelesen. Da alle älteren Leute an diesen Versammlungen teilnahmen, wurden diese Lesungen mit weiteren Programmen angereichert, und bald wurden die *bhagavata ghara* zum kulturellen, religiösen, politischen Zentrum eines jeden Ortes. Vor allem in der Zeit wirrer Verwaltung, als Orissa von muslimischen Fürsten oder Maratha-Feldherren beherrscht wurde, erhielten diese lokalen Zentren besonderes Gewicht, wurden zu einer Art Selbstverwaltung. Bei allen Streitigkeiten konnte im Namen von *bhagavata gosein* geschworen werden, alle Entscheidungen der Versammelten wurden als *bhagavata vani* zu Verdikten von *bhagavata gosein* erklärt. Die Einnahmen aus Bussen, die so ausgesprochen worden waren, wurden als *kotha sampati,* gemeinsame Kasse, angesehen, und bei Festen konnte dies Geld verwendet werden.

Einmal im Jahr wurde eine ganze Woche lang das *bhagavata parayana saptaha* mit Lesungen dieser Schrift gefeiert, aber auch andere religiöse Schriften wie das Ramayana, Narsimha Purana, Harivamsa wurden viel gelesen. In diesen *bhagavata ghara*-Räumen wurden die Kinder tagsüber unterrichtet, zunächst im Lesen und Buchstabenschreiben, dann als Anfangsübungen in Geschichten des 4. Kapitels der *bhagavata purana,* der Beschreibung von Krisnas Kindheit. Den Abschluss bildeten die Kapitel 11 voll Weisheit und 12 voll *yuga dharma,* Anweisungen zum rechten Verhalten. Aber die Lernenden mussten auch das Mahabharata, Ramayana und Harivamsa wegen ihres ethischen Gehaltes lesen, das Amarakosa und Vyakarana wegen der Grammatik.

Darum sagt man noch heute in Oriya: «*Amara jumara nithai ghosa, au savu patha calara khosa,* Amarakosa und Jumara Vyakarama muss man auswendig können, sonst kann man alle anderen Lektionen aufs Dach werfen.»

Der *abadhana,* Dorfschullehrer, unterrichtete auch Mathematik in den *bhagavata ghara.* So wurden mehrere Kauri-Schnecken (die kleinste Münzeinheit) folgendermassen bezeichnet: *kada,* eine; *ganda,* vier; *kodi,* zwanzig; *pana,* achtzig, und *kahana* 1280. Als Entfernungen wurden folgende Masseinheiten verwendet: *anguli,* die Breite eines Fingers; *cakhanda,* 12 Finger; *hata,* 2×12 Finger oder eine Elle, gemessen von Ellbogen bis zur Mittelfingerspitze usw. Vor Beginn des Unterrichts und am Ende, jeden Abend, mussten die Schüler *bhagavata gosein* verehren, und bei erfolgreichem Bestehen einer Prüfung und Verleihung eines Titels wurden die Segnungen des *bhagavata gosein* angerufen.

Die *bhagavata purana*-Version von Jagannatha Dasa in der Oriya-Sprache des 16. Jh. und geprägt in seinen Metaphern von der damaligen Kultur Orissas ist mit der Zeit auch für die Nachbarländer wichtig geworden. Es gibt Abschriften in Devanagari, in den Schriften Bengali und Telegu. Und in manchen angrenzenden Regionen wurde die Sitte der *bhagavata ghara* ebenfalls eingeführt. Für Orissas Einheit, sprachlich wie kulturell, ist die *bhagavata purana* und ihr Aufbewahrungsort, das *bhagavata ghara*-Gemeinschaftshaus, ein wichtiges Pfand.

Stammesdichtung in Orissa

von Sitakant Mahapatra

Es war in einer hellen Mondnacht in einem einsamen Stammesdorf von Orissa, irgendwo im dichten Waldgebiet: Die Nacht des vollen Mondes im Monat Pous (was dem Januar entspricht), bei einem der wichtigsten Feste der Munda. Allmählich füllte sich die Dorfstrasse beim *akhra*-Gemeinschaftshaus mit Dörflern. Sie kamen in Gruppen, Burschen und Mädchen, alte Männer und Frauen, fürs Tanzen angezogen, fröhlich, im voraus Melodien summend. Das war nicht mehr das Dorf, das ich bei Tag erlebt hatte, gestaltlos, ärmlich, landläufig. Durch das Mondlicht und die gute Stimmung war es verwandelt. Man sang und man tanzte. Alte, zeitlose Lieder. So alt wie die Nachbarberge, so alt wie der Mond. Es gab auch glitzernde Improvisationen und Einfügungen aus der neuen Welt, die ringsum wächst, der Welt der Entwicklungshilfe, der Jeeps, der Sozialarbeiter von der Regierung, von Dünger, Insektiziden und der Pille. Aber so liessen sich nur die Jungen verlauten. Ein alter Mann, fast ganz betrunken und sehr einsam, sass neben mir und schaute wie ich dem Tanzen zu. Plötzlich brach er in ein Singen aus, wie ein Baum im Winter, der sich plötzlich belaubt. Ich höre noch heute die milde Agonie dieser alterslosen Stimme und ihres Liedes. Sie schien mir Teil der Naturordnung, der einsamen Mondnacht in den leeren Bergen und Wäldern, fast so etwas wie die Stimme der Nacht. Da wurde mir die tragische Seite dieser Situation bewusst, das Fast-Unmögliche einer Integration der Stammesbevölkerung in die weitere Gesellschaft und gleichzeitige Bewahrung ihrer kulturellen Eigenständigkeit und Individualität. Natürlich darf man Stammeskulturen nicht wie Museumsstücke behandeln, isoliert und unbefleckt von der modernen Gesellschaft, irgendwo im tiefen Urwald «edle Wilde» als Studienobjekte für städtische Gelehrte leben lassen. Aber wird nicht jede sozioökonomische Integration der Stämme ein kulturelles Durcheinander erzeugen, trocknen dann nicht jene Quellen geistiger Erfülltheit, dunkle Energien und Üppigkeit aus, die so sehr das Stammesleben bezeichnen? Verlieren sich so nicht ihre mündlichen Überlieferungen, verachtet oder bastardisiert durch die Behandlung mit «Insektiziden» und «Pillen» durch die eigene jüngere Generation? Wird nicht die Akkulturation und das ständige Komplexerwerden der Wirklichkeit des Lebens die Kunstformen und die Lieder jener einfachen Stämme töten? Werden nicht die jungen Männer, die lesen und schreiben gelernt haben, das soziale Milieu verachten, das diese Lieder und Tänze symbolisieren? In jedem Fall aber verdienen es diese Lieder, dass man sie sammelt und bewahrt bevor, vielleicht, sie nicht mehr gesungen werden, bevor sie aussterben.

Ein wichtiger Zug in der modernen Dichtung seit dem letzten Krieg ist das alles durchdringende Gefühl des Aussageverlustes, der Unfähigkeit, die Wirklichkeit erfassen zu können, ein wachsendes Gefühl der Wurzellosigkeit, des Nicht-dazu-Gehörens, ein überwältigendes Erfahren der Leere, des Pessimismus und der Verzweiflung. Pasternak hat uns geraten, in einer Zeit der Geschwindigkeit langsam zu denken. Aber unglücklicherweise scheint gerade unserer Generation das Vermögen, langsam zu denken, abhanden gekommen zu sein. Diese Einstellung beeinflusst in der Kunst den Stil. Immer weniger wird im Ausdruck die Notwendigkeit des Zusammengehörens und der Durchsichtigkeit angestrebt; fast pathologisch ist der Wahn der Dichter, die verwendeten Mittel würden ihr komplexes Schicksal nicht ausdrücken können, weshalb echte Dichtung heute zwischen Schweigen und einer zerborstenen Sprachweise, die die gebrochene und verzerrte Gestalt spiegelt, wählen muss. Das führt zu einer vollständigen Verneinung aller Nützlichkeit von Kunst und ihrer Bedeutung für die eigene Zeit. Das Leben scheint bedeutungsvoll nur noch als ein Regenbogen, dessen Enden versteckt sind in der unerkannten Vergangenheit und der Zukunft, in der unfassbaren Zeitlosigkeit des Todes, nur als eine Spanne von Beziehungen, eine Brücke aus der Verzweiflung. Ausser der Vielfarbigkeit, der vermittelten Flüchtigkeit eines Regenbogens, bleibt keine eigentliche Meinung. Authentizität in den Künsten, wie im Leben, besteht aus jenem unablässigen Verlangen nach dem, was Martin Buber, das «bedeutende Andere» nennt.

Von den vielen Stammesgruppen in Orissa haben zumindest sechs oder sieben ein umfangreiches Erzählgut. Besonders die Munda und Oraon, die Kondh und Paraja, Santal und Ho haben in beträchtlichem Umfang mündliche Überlieferungen bewahrt. Es gibt erzählerische Lieder, andere schildern bestimmte Gemütsbewegungen, weniger ein Geschehen als eine Emotion oder Situation. Die erzählerische Dichtung berichtet von der Kosmologie, von der Urzeit, vom Beginn menschlichen Daseins und von den historischen Wanderungen des Stammes. Aber wichtiger als diese Schilderungen sind Gedichte, die zu den jahreszeitlichen Festen und zu den Ritualen von Geburt, Namensgebung, Pubertät, Hochzeit und Tod gehören. Diese Lieder werden bei Tänzen gesungen, und zu fast allen gehören festliegende Musikweisen.

Wie alle mündlich überlieferte Literatur haben auch diese Stammeslieder im laufe der Zeit Veränderungen erfahren. So ist mir in einem traditionellen *baha*-Lied der Santal folgende Zeile aufgefallen: «Die Babus sind gekommen, in einem Jeep sind sie gekommen.» Sie reimt sich auf die traditionelle Zeile «Der Frühling ist gekommen» in einem Lied, mit dem das erste Spriessen der Blätter von *sal*- und *mahuda*-Bäumen begrüsst wird. Auch scheinen die traditionellen Lieder ihren Reichtum an alten Assoziationen durch den Verlust besonderer, archaischer Wörter zu verlieren. Schliesslich werden sie heute oft zu modernen Melodien gesungen. Das geschieht vor allem bei den Oraon und, ganz besonders, bei den Kondh.

Am faszinierendsten an diesen Stammesgedichten ist ihr Symbolismus. Owen Barfield hat die Behauptung aufgestellt, dass poetische Diktion nichts anderes sei als der primitive oder ursprüngliche, undifferenzierende Zustand der Sprache, wenn die Objekte noch identisch und nicht-unterschieden sind von dem Assoziationsbündel, das sie auslösen. Das ist der Schlüssel zum Verständnis der Symbole in der Stammesdichtung und der grundlegenden Unterschiede zum Symbolismus in der modernen Dichtung. Die Welt um uns ist nicht die symbolische Welt der Stammesgemeinschaften. Die Welt ist vermessen, in sich schlüssig, einsichtig. Die Möglichkeit zu Staunen und zu Erschrecken ist abhanden gekommen. Für Personen aus Stammesgemeinschaften ist selbst soziale Kommunikation ein Teil des grossen symbolischen Milieus, alles Gesprochene wird zum Symbol.

In der Oraon-Dichtung werden Zitrusfrüchte verwendet, um in sexuellem Zusammenhang die Brüste eines Mädchens zu symbolisieren. Das Reife, Rohe und Halbreife wird jeweils als «zu süss», «zu sauer» und «sauersüss» bezeichnet. Das kann man beim Hören der zwei Zeilen von einem Lied aus den Maikal Bergen mitschwingen lassen:

> Er sah reife Limonen auf ihrem
> Baum. Wie konnte er da seinen
> Hunger bezähmen?

Dieser versteckte Symbolismus in den sogenannten «Schlüsselgedichten» ist üblich in Munda- und Oraon-Liedern, fehlt aber bei den Kondh und Paraja. Auch das folgende Gedicht verwendet auf interessante Weise sexuelle Symbole:

Rotes *alta*-Muster auf deinen Füssen,
Gelbwurzpulver auf deinen Handflächen.
Welches *alta*-Feld hast du betreten?
In wessen Gelbwurzfeld bist du gegangen?
Sag mir ehrlich, Liebste,
Hast du schon ein Gelbwurzhaus betreten?

Rot bedeutet für Munda wie Oraon Leben, Energie, Sex. Der zinnoberrote Tupfer auf der Stirn oder im Scheitel einer Frau ist Zeichen für Verheiratetsein. Rot steht für Blut. Auch Gelbwurz wird bei den Hochzeitsfeiern verwendet und bedeutet deshalb den Verlust von Jungfräulichkeit. Wer ein *alta*-Feld oder ein Gelbwurzhaus betreten hat, hat seine Unschuld verloren, hat sich an Geschlechtsverkehr erfreut.
Zwei weitere Verwendungsmöglichkeiten von Symbolen müssen erwähnt werden. Im einen Fall wird der Vergleich neben eine Feststellung gesetzt wie in einem Oraon-Gedicht:

Wenn die Reispflanzen voll Saft sind,
Reifen die Ähren,
Die Tauben schwärmen herbei.
Meine Tochter ist erwachsen,
Freunde und Verwandte,
sogar aus fernen Dörfern,
Füllen mein Haus.

Im zweiten Fall ist die ganze Aussage ein schlüsselloses Symbol. Höchstens in den beiden letzten Zeilen mag angedeutet sein, was das Symbol bedeutet. Keine direkte Parallele ist wie im Oraon-Beispiel ausgeführt. Aber bevor wir dies erläutern, müssen wir uns noch klarwerden, für welchen Zweck alle diese Gedichte entstanden sind. In der Welt der Stammesbevölkerung besteht kein Bruch zwischen Poesie und allgemeiner sprachlicher Kommunikation. Wie Verrier Elwin zu Recht bemerkt, ist «ein symbolischer Satz das schnellste Mittel gegen Verärgerung, eine Möglichkeit, eine Verhandlung zu erleichtern, eine Stockung beim Liebesspiel geschickt zu überbrücken... Männer sprechen dann vom Umstechen ihrer Felder, vom Wasserschöpfen an der Quelle, vom Betreten des Hauses. Aber nicht nur das Anbandeln eines Verführers, sondern auch all die häuslichen Anordnungen zwischen Mann und Frau könnten ohne solche verbale Listigkeiten kaum dezent ausgeführt werden.»
So würden wir im folgenden Mundari-Lied nichts vermuten, wenn wir von «wilden schwarzen Bienen» hören, bis am Schluss die grauenhafte Konsequenz klarmacht, dass es sich um liebeslustige junge Männer handelt:

Der schimmernde weisse Jasmin,
Er blüht in deinem Garten.
Lade die wilden schwarzen Bienen ein.

Wenn die Blumen verwelkt sind,
Ist der Duft entschwunden,
Sind die Bienen fort.

Wenn du sie fängst, so schick sie
Ins Gefängnis nach Keonjhar.

W. G. Archer (1958) vergleicht die Liebeslieder der Oraon mit denjenigen der Baiga und stellt folgendes fest: «Wenn wir Liebesdichtung als den Ausdruck von Verzückung definieren, so sind die Lieder der Baiga sicherlich Liebesgedichte, nicht aber jene der Oraon.» In diesem Sinne sind auch die Liebeslieder der Munda, Kondh und Paraja-Liebesgedichte manchmal von erstaunlicher Tiefe wie dieses Kondh-Gedicht:

Geliebte, Liebste,
Wie launisch, wie ungeduldig du bist!

Nur das Aufleuchten eines Gesichtes,
Der Strahl eines Blitzes,
In einem Moment schon verbleichst du im Dunkeln;
Die ferne Libelle, sie nähert sich – nichts mehr.

Aber das Leben ist für die Stämme Orissas nicht nur Tanzen und Singen. Tränen verstecken sich hinter diesen heiteren Gesichtern, Angst in verschiedenen Formen, nicht nur ökonomische oder soziale, sondern auch als persönliches tragisches Schicksal, als unerwiderte Liebe, als Erfahrung des Verlassenseins von Freundin oder Frau, als Drohung einer brutalen Wirklichkeit:

Sprich keine grausamen Wörter zu mir,
Mein Liebling.
Wie sich mein Herz nach dir sehnt.

Und

Gross ist unser Kummer.
Meine Eltern haben kein Geld,
Einen Brautpreis zu bezahlen.

Aber auch Unglück wird oft mit einem heiteren Gesicht ertragen. Es wird sogar häufig verspottet, und man hat durchaus ein Verständnis für Widersprüchliches und Absurdes. Man lacht über alles, auch über sich selbst:

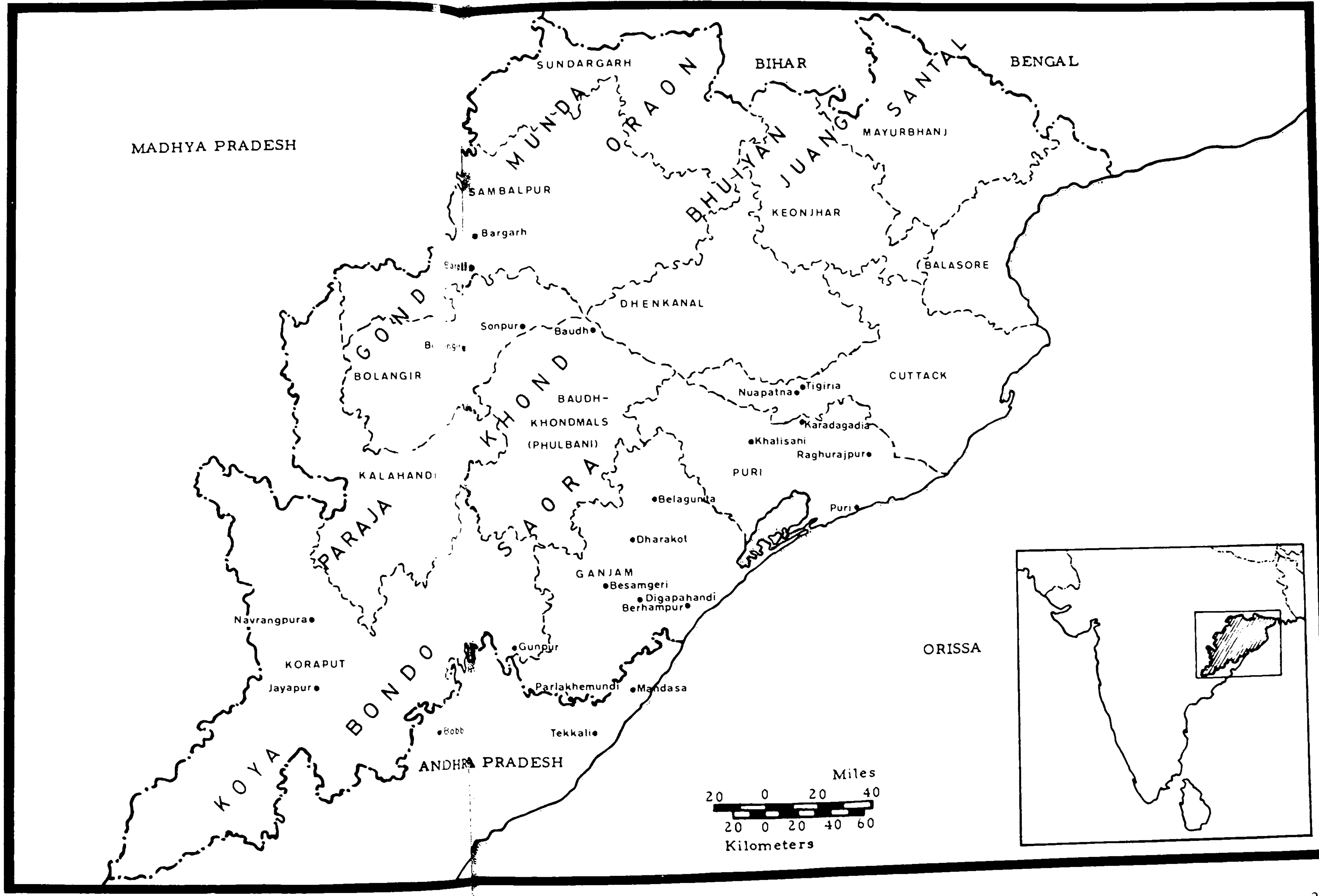
Die beiden Schwiegerväter kommen
Wie ein Paar Ochsen.
Sie haben sich am Markttag betrunken.
Jetzt kommen sie zurück
Wie ein Paar Ochsen.

Sicherlich ist für alle das Bild, Vater von Braut und von Bräutigam, beide betrunken schwankend wie angeschirrte Ochsen, köstlich und lachhaft. Aber zum Schluss alles Elends und alles Leidens gibt es doch ein Gefühl von Dank für die Tatsache, dass man am Leben ist. In einem Kondh-Lied singt ein alter Mann beim *pous-purnima*-Fest:

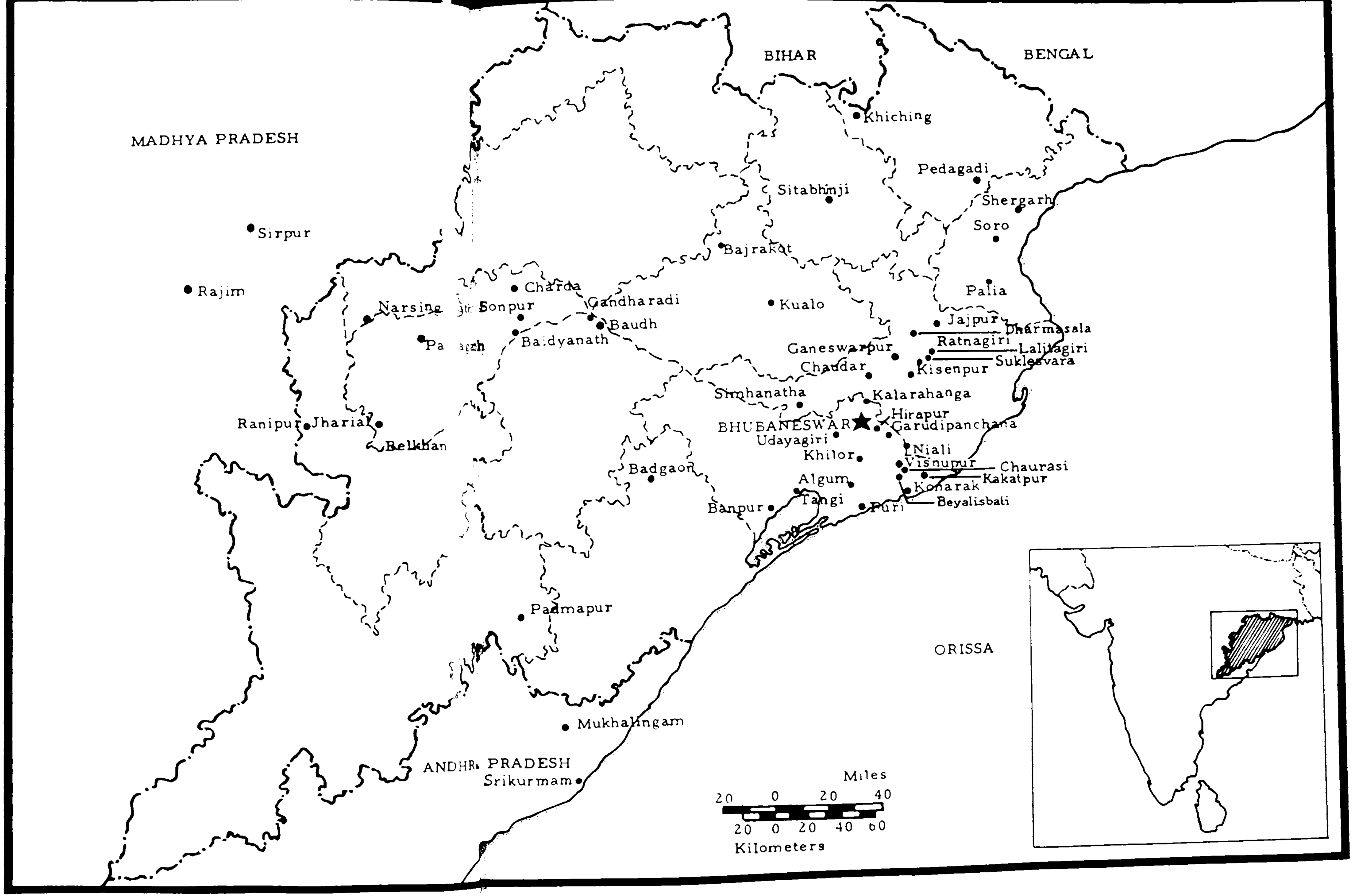
Die alten Herzen schlagen noch,
Und wir sind am Leben,
Hier in dem alten Dorf

Toter Vorfahren,
Und heute haben wir
teilgenommen
An der grossen Heiterkeit.

Diese Gedichte der Stammesbevölkerung Orissas zeigen uns eine Lebenseinstellung, die den Schmerz erfasst, ja sich krümmt im Schmerz, aber sich weigert, zu fluchen oder in Verzweiflung davonzulaufen. Diese Welt wird gleichzeitig gefeiert und verworfen – Albert Camus sagt, dass jede grosse Kunst die Welt sowohl lobt wie verneint. So mögen die Stammesdichtungen nicht nur als einzelne Lieder und Gedichte eine Bedeutung für uns haben, sondern heilsame Mahner sein aus einer anderen Weltsicht, in der das Leben erhalten wird, indem das Zusammenleben als ein Bündel von Zeremonien angesehen und die uralte Wahrheit noch beherzigt wird, Lebendigsein heisst Leben, Lieben und Leiden und nicht sich gegen es wenden voll Verzweiflung.


MADHYA PRADESH
SUNDARGARH
MUNDA
ORAON
BIHAR
SANTAL
BENGAL
BHUIYAN
JUANG
MAYURBHANJ
SAMBALPUR
KEONJHAR
Bargarh
BALASORE
GOND
DHENKANAL
Sonpur
Baudh
BOLANGIR
KHOND
BAUDH-
KHONDMALS
(PHULBANI)
CUTTACK
Nuapatna
Tigiria
Karadagadia
Khalisani
Raghurajpur
KALAHANDI
PURI
PARAJA
SAORA
Belagunta
Puri
Dharakot
GANJAM
Besamgeri
Digapahandi
Berhampur
Navrangpura
KORAPUT
BONDO
Gunpur
Jayapur
Parlakhemundi
Mandasa
Tekkali
ORISSA
KOYA
ANDHRA PRADESH
Miles
20 0 20 40
20 0 20 40 60
Kilometers

Orissa: Distrikte, wichtige erwähnte Orte, Stammesgebiete


BIHAR
BENGAL
MADHYA PRADESH
Khiching
Pedagadi
Sitabhinji
Shergarh
Soro
Sirpur
Rajim
Bajrakot
Palia
Charda
Narsing
Sonpur
Gandharadi
Baudh
Kualo
Jajpur
Dharmasala
Pa
gh
Baidyanath
Ratnagiri
Lalitagiri
Ganeswarpur
Suklesvara
Chaudar
Kisenpur
Simhanatha
Kalarahanga
Ranipur Jharial
Belkhan
Hirapur
BHUBANESWAR
Garudipanchana
Udayagiri
Niali
Khilor
Badgaon
Visnupur
Chaurasi
Algum
Kakatpur
Konarak
Tangi
Banpur
Puri
Beyalisbati
Padmapur
ORISSA
Mukhalingam
ANDHR. PRADESH
Srikurmam
Miles
20 0 20 40
20 0 20 40 60
Kilometers

Orissa: Archaologische Plätze und Sehenswürdigkeiten

Literaturverzeichnis

Archer, M. (1967): Indian miniatures and folk paintings from the collection of Mildred and W. G. Archer, London

Archer, W. G. (1940): The blue grove, London

– (1947): The vertical man, a study in primitive Indian sculpture, London

– (1958): The dove and the leopard, London

Banerjei, N. N. (1887): Dyes and dyeing in Bengal, in: Journal of Indian Art, Bd. 7, 59, London (reprint 1976, New Delhi)

Barrett, D. (1960): The temples of Mukhalingam, Bombay

Barrett, D. – Gray, B. (1963): Indische Malerei, Genf

Behera, K. S. (1976): Brahmanical temples of Orissa, in: Orissa Review, Monument Special: 55–80

Behura, N. K. (1978): Peasant potters of Orissa, a sociological study, New Delhi

Bhattacharya, A. K. (1960): Konarak and its builder, in: Oriental Art, Bd. 6, 1: 30–32

Bhattacharyya, A. (1972): Chhau dance of Purulia, Calcutta

Bhavnani, E. (1965): The dance in India, Bombay

Birdwood, G. C. M. (1886): Dacca filigree work, in: Journal of Indian Art, Bd. 1, 13, London

Boal, B. (1977): Kond bronzes, in: Arts of Asia, Bd. 7, 2: 33–41

Boner, A. – Sarma, S. R. (1966): Silpa Prakasa, medieval Orissan sanskrit text on temple architecture by Ramacandra Kaulacara, Leiden

Boner, A. – Sharma, S. R. – Das, R. P. (1972): New light on the Sun temple of Konarka, Varanasi

Bose, N. K. (1932): Canons of Orissan architecture, Calcutta

Bose, N. K. (edit.) (1960): Data on caste, Orissa. Anthropological Survey of India, Calcutta

Brown, P. (1965): Indian architecture: Buddhist and Hindu periods, Bombay

Bussabarger, R. F. – Robins, B. Dashew (1968): The everyday art of India, New York

Busson, A. (1978): Malerei, in: Inde, cinq mille ans d'art. Katalog des Musée du Petit Palais, Paris

Chanda, R. (1930): Explorations in Orissa. Memoires of the Archaeological Survey of India, Nr. 44

Chatterjee, A. K. (1970): The cult of Skanda Karttikeya in ancient India, Calcutta

Christie's (1978): Important Indian miniatures and paintings, New York (May 25, 1978)

– (1979): Important islamic and Indian manuscripts, London (April 19, 1979)

Dalton, E. T. (1872): Descriptive ethnology of Bengal, Calcutta (repr. 1975, Delhi)

Das Gupta, R. (1972): Eastern Indian manuscript painting, Bombay

Dash, Dh. (1976): Catara, Jathara, Jatra – the theatre, Bhubaneswar

– (1976): Jatra, Orissa's indigenous theatre, in: Souvenir Third Purba Bharat Sanskrutik Sammelan, Bhubaneswar

Dash, R. (1978): Tribal art of Orissa, in: Culture, an organ of the cultural forum Bhubaneswar, Cuttack

– (o. J.): Tribal social institutions and their adoption in Orissan folk culture, in: Orissa Historic Research Journal, Bd. 22, 3: 45–52

Davidson, J. L. (1968): Art of the Indian subcontinent from Los Angeles collections, Los Angeles

Dehejia, V. (1979): Early stone temples of Orissa, New Delhi

Donaldson, Th. (1975): Propitious-apotropaic eroticism in the art of Orissa, in: Artibus Asiae, Bd. 37, 1/2: 75–100

– (1976): Doorframes on the earliest Orissan temples, in: Artibus Asiae, Bd. 38, 2/3: 189–218

– (1976): Development of the Gavaksa window on Orissan temples in: Journal of the Indian Society of Oriental Art, Calcutta, Bd. 7: 1–26

– (1980): Individual styles and workshop participation in the early temples of Bhubaneswar, in: Chhavi II (im Druck)

Dwivedi, V. P. (1967): A pair of ivory figures from Orissa, in: Oriental Art, N. S. Bd. 13, 2: 94–97

– (1976): Indian ivories, Delhi

Elwin, V. (1950): Bondo highlander, Bombay

– (1951): The tribal art of middle India, London

– (1955): The religion of an Indian tribe, Bombay

Eschmann, A. (1978): Prototypes of the Navakalevara ritual and their relation to the Jagannatha cult, in: Eschmann, A. u. a. (edit.)

– (1978): Hinduization and tribal deities in Orissa: The Sakta and Saiva typology, in: Eschmann, A. u. a. (edit.)

Eschmann, A. – Kulke, H. – Tripathi, G. C. (edit.): The cult of Jagannath and the regional tradition of Orissa, New Delhi

Fabri, Ch. (1960): Introduction to Odissi dance, in: Marg Bd. 13, 2: 4–5

– (1974): History of the art of Orissa, Bombay

Fischer, E. (1978): Indien, Bhutan und Sri Lanka, in: E. Leuzinger (edit.), Kunst der Naturvölker, Propyläen Kunstgeschichte Suppl. 3, Berlin

Fischer, K. (1954): Orissan art in the evolution of post-mediaeval Indian culture, in: Orissa Historic Research Journal, Bd. 3, 1

Fischer, K. (edit.) (1959): 5000 Jahre Kunst aus Indien, Villa Hügel, Essen

Gangoly, O. C. (1919): The history of cotton printed fabric from Orissa, in: Journal of the Bihar and Orissa Research Society, Bd. 5, 3: 325–330

Gangoly, O. C. (1955): Summary of Orissan painting, in: Marg Bd. 8, 4: 55–56

– (1959): Indian terracotta art, Calcutta

Ganguly, M.M. (1912): Orissa and her remains, Calcutta

Ganguly, R.N. (1956): Patas and patuas of Bengal, in: Indian Folklore, Bd. 1/1

Ghosh, D.P. (1941): Orissan painting, in: Journal of the Indian Society of Oriental Art, Calcutta, Bd. 9: 197 ff.

Härtel, H. – Auboyer, J. (edit.) (1971): Indien und Südostasien, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16, Berlin

Irwin, J.C. (1946): The folk art of Bengal, in: The Studio, Nr. 132

Khokar, M. (1960): Technique and repertory (of Odissi dance). A note on Maharis and Gotipuas. Myths, legends and historical facts, in: Marg, Bd. 13, 2: 16–19, 23–28

Kothari, S. (1968): Chhau dances of Seraikella, in: Marg Bd. 22, 1: 5–29

– (1968): Indian folk musical instruments, New Delhi

Kramrisch, S. (1937) A survey of painting in the Deccan, London

– (1946): The Hindu temple, 2 Bde., Calcutta

– (1959): The art of India, London

– (1959): Early Indien ivory carving, Philadelphia Museum of Art Bulletin 54, 261

– (1968): Unknown India: Ritual art in tribe and village, Philadelphia

Krasa, M. (1967): Orissa folk-painting, Prag

Kulke, H. (1973): Some remarks about the Jagannatha Trinity, in: Indologen Tagung 1971, Wiesbaden: 126–139

– (1976): Ein hinduistischer Tempel unter muslimischer Herrschaft, in: Saeculum Bd. 27, 4: 376–385

– (1978): Jagannatha as the State deity under the Gajapatis of Orissa, in: Eschmann, A. u. a. (edit.)

– (1979): Jagannatha-Kult und Gajapati-Königtum, Wiesbaden

Lal, K. (1967): Miracle of Konark, Delhi

– (1970): Temples and sculptures of Bhubaneswar, Delhi

Leyden, R.v. (1977): Indische Spielkarten, Inventarkatalog der indischen Sammlung des Deutschen Spielkarten-Museums, Leinfelden-Echterdingen

Lippe, A. (1970): The Freer Indian sculptures, Washington

Lohuizen-de Leeuw, J.E. van (1959): Indian ivories, with special reference to a mediaeval throne leg from Orissa, in: Arts Asiatiques, Bd. 6, 3: 195–216

Mahapatra, K.N. (1977): The Jagannatha temples in Eastern India, Bhubaneswar

Mahapatra, S. (1973): The wooden sword, Cuttack

– (1974): Staying is nowhere, an anthology of Kondh and Paraja poetry, Calcutta

– (1976): Dreams and responsibilites, a note on tribal poetry in Orissa, in: Souvenir, Third Purba Bharat Sanskrutik Sammelan, Bhubaneswar

– (1979): Bakhen, ritual invocation songs of a primitive community (Santal), New Delhi

Mahtab, H.K. (1959/60): The history of Orissa, 2 Bd., Cuttack

Mansingh, M. (1962): The history of Oriya literature, New Delhi

Mansinha, M. (1960): Songs in Orissa that are danced away, in Marg, Bd. 13, 2: 44–47

Maury, C. (1969): Folk origins of Indian art, New York

Mehta, J.R. (1969): Konarak, the sun temple of love, Bombay

Mehta, R.N. (1961): Bandhas of Orissa, in: Journal of Indian Textile History, Bd. 6, Ahmedabad

Misra, N. (1978): The Ramayana in Orissan art and literature, in: Culture, an organ of the Orissa Cultural Forum Bhubaneswar, Cuttack

Misra, P. (1960): The evidence of dance sculptures from Orissan temples, in: Marg Bd. 13, 2: 8–15

Mitra, R. (1875/1880): The antiquities of Orissa, 2 Bde., Calcutta

Mitra, D. (1960): Udayagiri and Khandagiri, New Delhi

– (1961): Bhubaneswar, New Delhi

– (1968): Konarak, New Delhi

– (1976): Glimpses of jaina relics in Orissa. Buddhist vestiges in Orissa: asurvey. In: Orissa Review, Monument special: 15–53

– (1978): Bronzes from Achutrajpur, Orissa, Delhi

Mohanty, B.C. – Krishna, K. (1974): Ikat fabrics of Orissa and Andhra Pradesh, Ahmedabad

Mohapatra, R.P. (1978): Folk dances of Orissa, in: Orissa Review Bd. 35, 5: 21–24

Mookerjee, A. (1959): Indian primitive art, Calcutta

Moti Chandra (1959): Ancient Indian ivories, in: Prince of Wales Museum Bulletin, Bd. 6: 4–63

Mukherjee, A.N. – Sen, P. – Singh, R.A. (1968): Dokra artisans of Dariapur (Burdwan) in: Census of India 1961, West Bengal and Sikkim, Bd. XVI, Part VII-A (4)

Mukherjee, P. (1978): The history of the Chaitanya Faith in Orissa. New Delhi

Mukherji, N.G. (1903): Monograph on the silk fabrics of Bengal, Calcutta (reprint 1976, New Delhi)

Nevermann, H. (1938): Die Indo-ozeanische Weberei, Hamburg

Niggemeyer, H. (1964): Kuttia Kond, Dschungelbauern in Orissa, München

– (1965) Sariweberei und Ikatarbeiten im Gebiet von Baudh (Mittel-Orissa, Indien), in: Festschrift Alfred Bühler, Basel

Pal, P. (1978): The sensuous immortals, a selection of sculptures from the Pan-Asian Collection, Los Angeles

Pani, J. (1968): Chhau dances of Mayurbhanj, in: Marg Bd. 22, 1: 30–45

– (1976): Chhau theatre of Eastern India, in: Souvenir, Third Purba Bharat Sanskrutik Sammelan, Bhubaneswar: 112–121

Panigrahi, K.C. (1957): Bhauma art and architecture of Orissa, in: Arts Asiatiques, Bd. 4: 275–292

– (1961) Archaeological remains at Bhubaneswar, Bombay

Pathy, D. (1976): History of Orissan paintings, in: Souvenir, Third Purba Bharat Sanskrutik Sammelan, Bhubaneswar: 122–126

Pattnaik, D.N. (1960) Costumes, ornaments and make-up in Orissi, in: Marg 13, 2: 48–50

Patnaik, D.N. (1971): Odissi dance, Bhubaneswar

Patnaik, N. (1953): The weavers of Barpali, a study of their socio-economic condition, in: Man in India, Bd.33: 126–136 und 275–293

– (1955): What goes on the year round in Barpali-Thana, in: Man in India, Bd.35: 316–318

Patnaik, N. (1960): Kumbhara-Potter caste, Puri in: N.K. Bose (edit.)

Ramachandran, T.N. (1949): Find of tempera painting in Sitabhinji, District Keonjhar, Orissa, in: Artibus Asiae Bd.14, 1/2: 4–25

Rajaguru, S.N. (1971/1973): Invocatory verses from inscriptions, 2 Bde., Bhubaneswar

Ray, G. (1952): The lost wax process of casting metals in Mayurbhanj, Orissa, in: Man in India, Bd.32: 196–206

Ray, P.K. (edit.) (1975): Prachi valley, archaeological survey report, Bhubaneswar

Reeves, R. (1962): Cire perdue casting in India, New Delhi

Risley, H.N. (1891): The tribes and castes of Bengal, Calcutta

Rösel, J. (1976): Pilger und Tempelpriester. Indische Wallfahrtsorganisation, dargestellt am Beispiel der südostindischen Tempelstadt Puri, in: Internationales Asienforum Bd.7: 322–354

Roy, S.C. (1912): The mundas and their country, Calcutta

Sahu, N.K. (edit.) (1956): A history of Orissa, 2 Bde., Calcutta

– (1964): History of Orissa, from the earliest times up to 300 A.D., Cuttack

– (1976): Handicrafts and silver filigree, the pride of Orissa, in: Souvenir, Third Purba Bharat Sanskrutik Sammelan, Bhubaneswar: 64–70

Schlingloff, D. (1969): Die altindische Stadt, Wiesbaden

Seiler-Baldinger, A. (1973): Systematik der textilen Techniken, Basel

Sharma, O.P. (1974): Indian miniature painting, Brüssel

Sivaramamurti, C. (1968): South Indian Paintings, New Delhi

Skelton, R. (1961): Indian miniatures from the 15th to the 19th centuries, Venedig

Skelton, R. u.a. (edit.) (1979): Arts of Bengal. The heritage of Bangladesh and Eastern India, London

Seltmann, F. (1979): Handpuppenspiel in Orissa, in: Tribus 28: 63–69

Siegel, L. (1978): Sacred and profane dimensions of love in Indian traditions as exemplified in the Gitagovinda of Jayadeva, Delhi

Spink and Son (o.J.): Painting for the royal courts of India, London

Stietencron, H.v. (1978): The advent of Visnuism in Orissa, in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 1–30

– (1978): Early temples of Jagannatha in Orissa: The formative phase, in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 61–78

– (1978): The Saiva component in the early evolution of Jagannatha, in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 119–224

– (1978): The Jagannatha temples in contemporary Orissa, in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 469–476

Thurston, E. (1909): The castes and tribes of Southern India, 7 Bde., Madras

Tripathi, G.C. (1978): Navakalevara: The unique ceremony of the «birth» and the «death» of the «Lord of the World», in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 223–264

– (1978) The daily Puja ceremony of the Jagannatha temple and its special features, in: Eschmann, A. u.a. (edit.): 285–308

Vatsyayan, K. (1974): Indian classical dance, New Delhi

– (1976) Traditions of Indian Folkdance, New Delhi

Waldschmidt, E. und R.L. (1971): Indische Malerei, in: Härtel, H. u.a. (edit.): 179–196

Watt, G. (1909): Indian Art at Delhi 1903, Calcutta

Zimmer, H. (1968): The art of Indian asia, New York